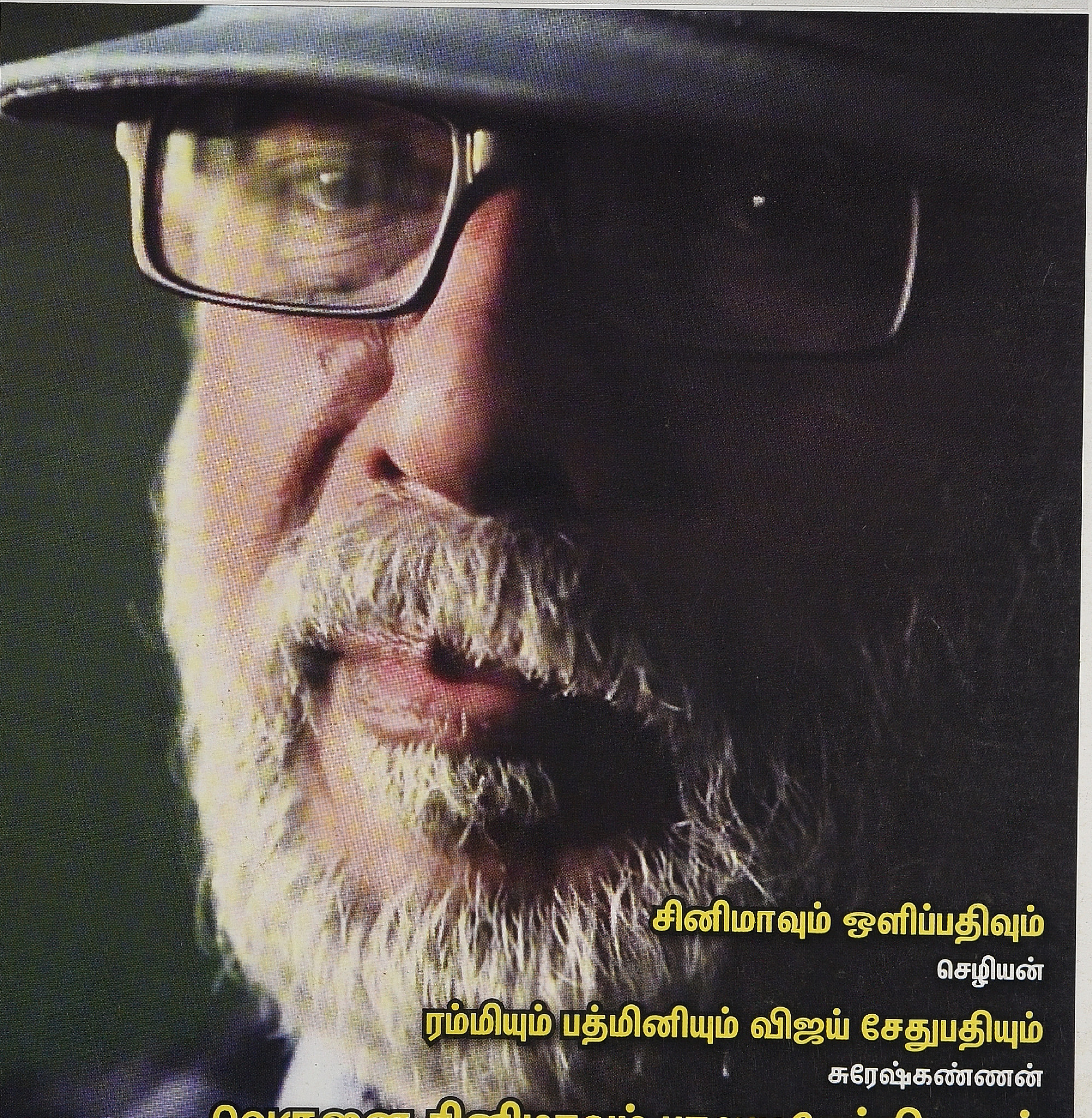
காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்
Tamil Film Journal
www.kaatchippizhai.com
மார்ச் 2014 | மலர் 2 | இதழ் 3 | ரூ.20
March 2014 | Volume 2 | Issue 3 | Rs.20

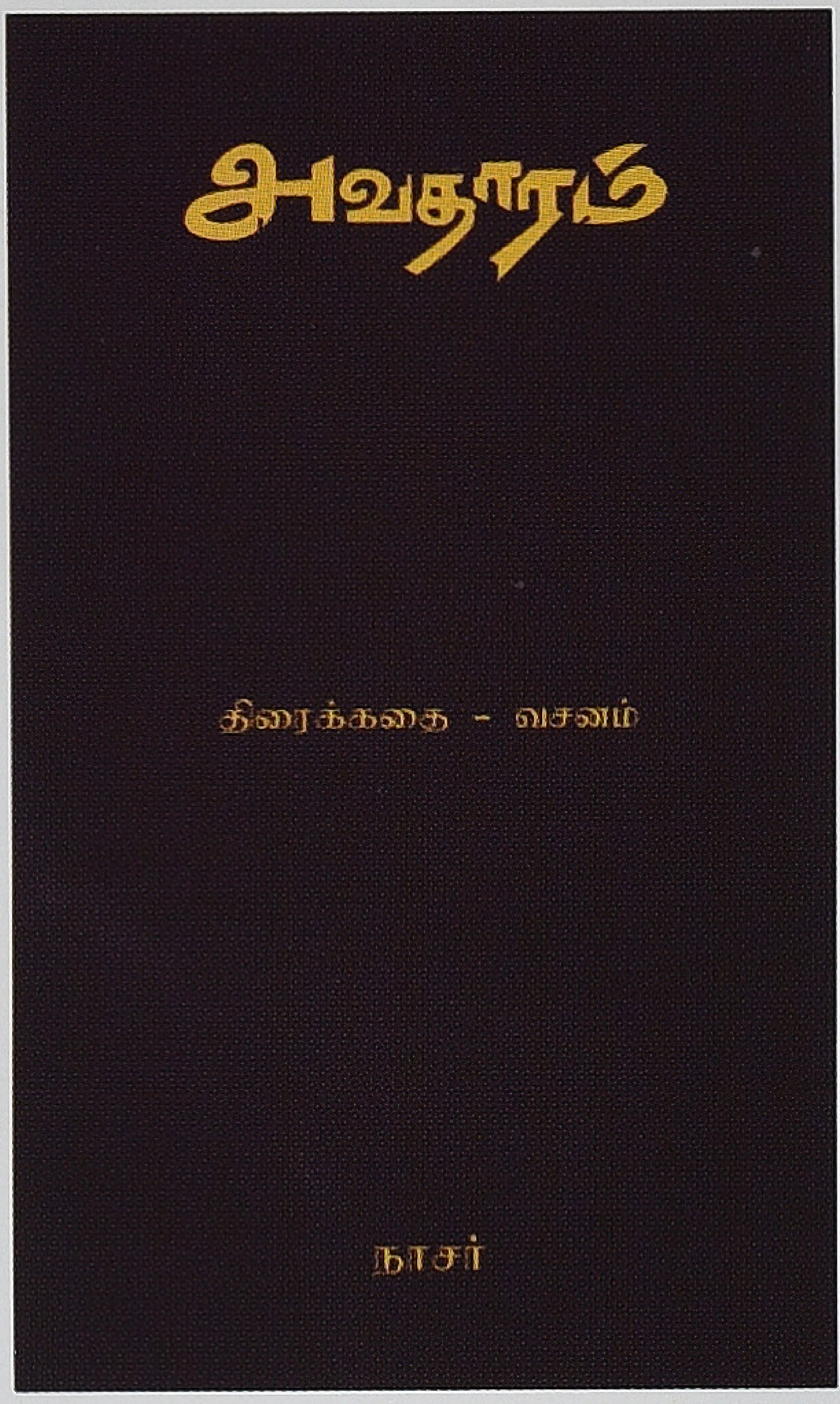


சினிமாவும் ஒளிப்பதிவும்
செழியன்

ரம்மியும் பத்மினியும் விஜய் சேதுபதியும்
சுரேஷ்கண்ணன்

வெகுஜன சினிமாவும் பாலுமகேந்திராவும்
ராஜன் குறை

காட்சிப்பிழை வெளியீடுகள்



அவதாரம்

நாசர்

அளவு: 1 x 4
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 136
விலை ரூ. 200

ஹைதராபாத்தில் ஒரு சிறிய லாட்ஜ்... அந்த லாட்ஜில் குளித்துக்கொண்டிருந்தபோது, ஒரு பிம்பம் என் மனதில் தோன்றியது. நரசிம்ம அவதாரக் கோலத்தில் ஒரு கதாநாயகன், ஒரு வில்லனின் வயிற்றைக் கிழிப்பதாக அந்த பிம்பம் இருந்தது. 'அவதாரம்' உருவானதற்குக் காரணம் அந்த பிம்பம்தான், ஒரு நிகழ்வோ கதையோ இல்லை. அந்தப் பிம்பத்தைப் பல வடிவங்களில் எழுதிப் பார்த்தேன். நான், முதலில் 'அவதாரத்தை' திரைக்கதையாக எழுதவில்லை, கதையாகத்தான் எழுதினேன். கதையின் முதல் வடிவத்தை எழுதி முடித்தபிறகு காட்சிகளாகப் பிரித்து, அஞ் சல் அட்டை வடிவத்தில் நூறு அட்டைகளை எடுத்துக்கொண்டு ஒவ்வொரு அட்டையிலும் ஒரு காட்சியை எழுதினேன். 'அவதாரம்' படத்தை முடித்ததும் முழுப் படத்தையும் பார்த்த இளையராஜா, மிகவும் ஆர்வமுற்று, "என்னய்யா இப்படி ஒரு படம் பண்ணியிருக்கே" என்றார். இரண்டரை நாட்களில் ஆறு பாட்டைப் போட்டுக் கொடுத்தார். என்னுடைய சினிமா வாழ்க்கையில், மிக உன்னதமான காலக்கட்டம் 'அவதாரம்' எடுத்த நாட்கள்தான்.

நாசர்

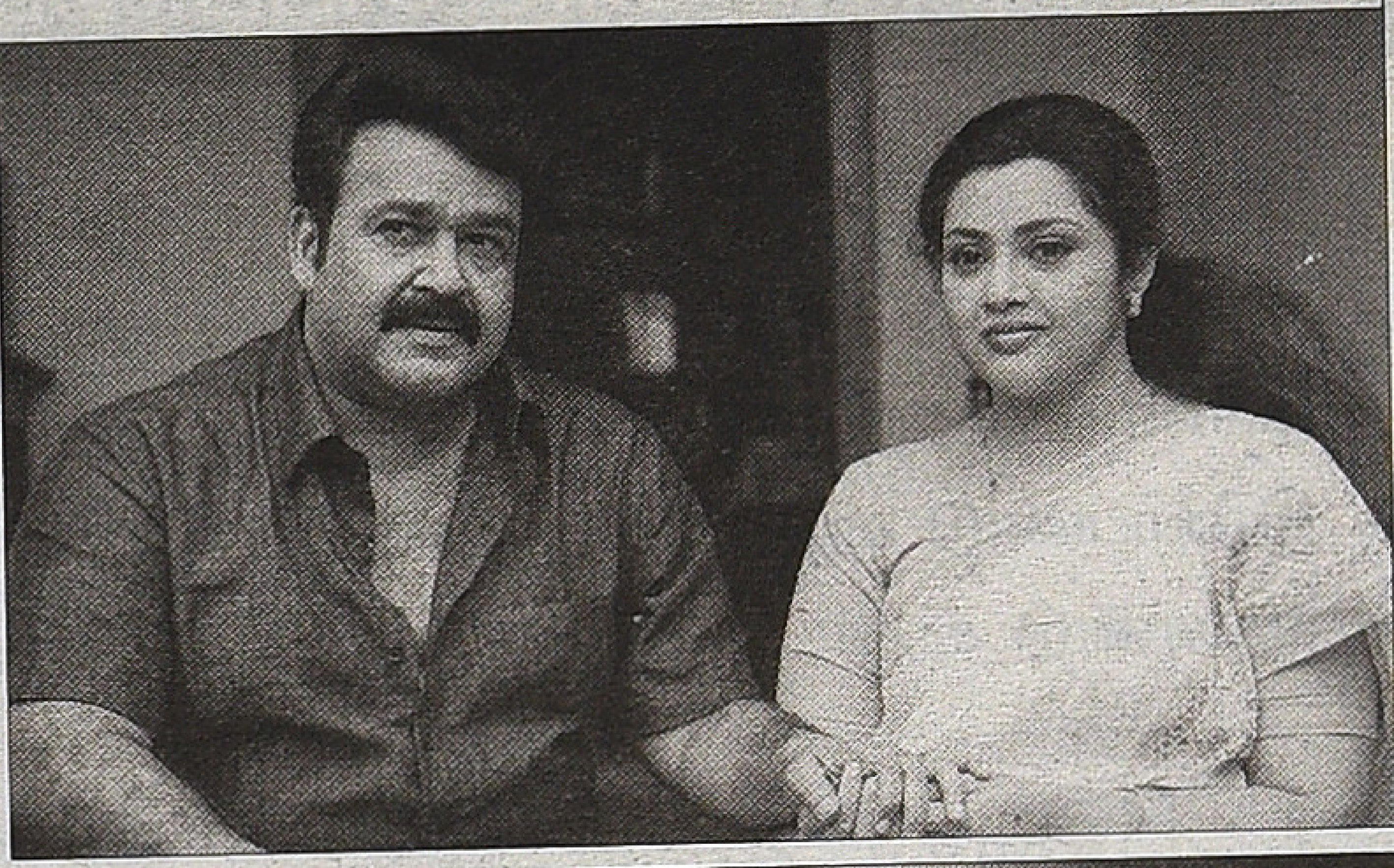
திரையில் வரையப்பட்ட தமிழ்நிலம்

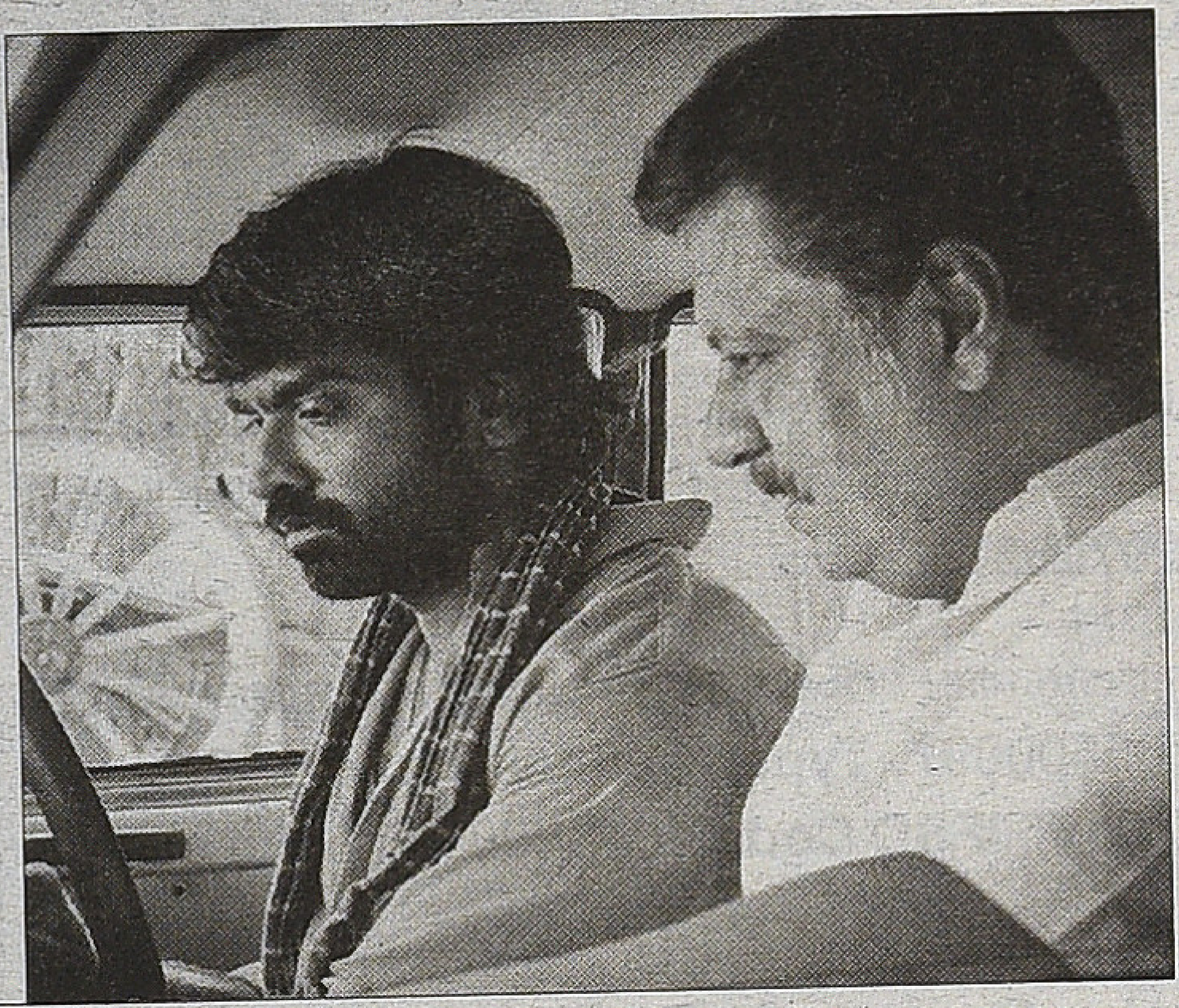
பிரேம்

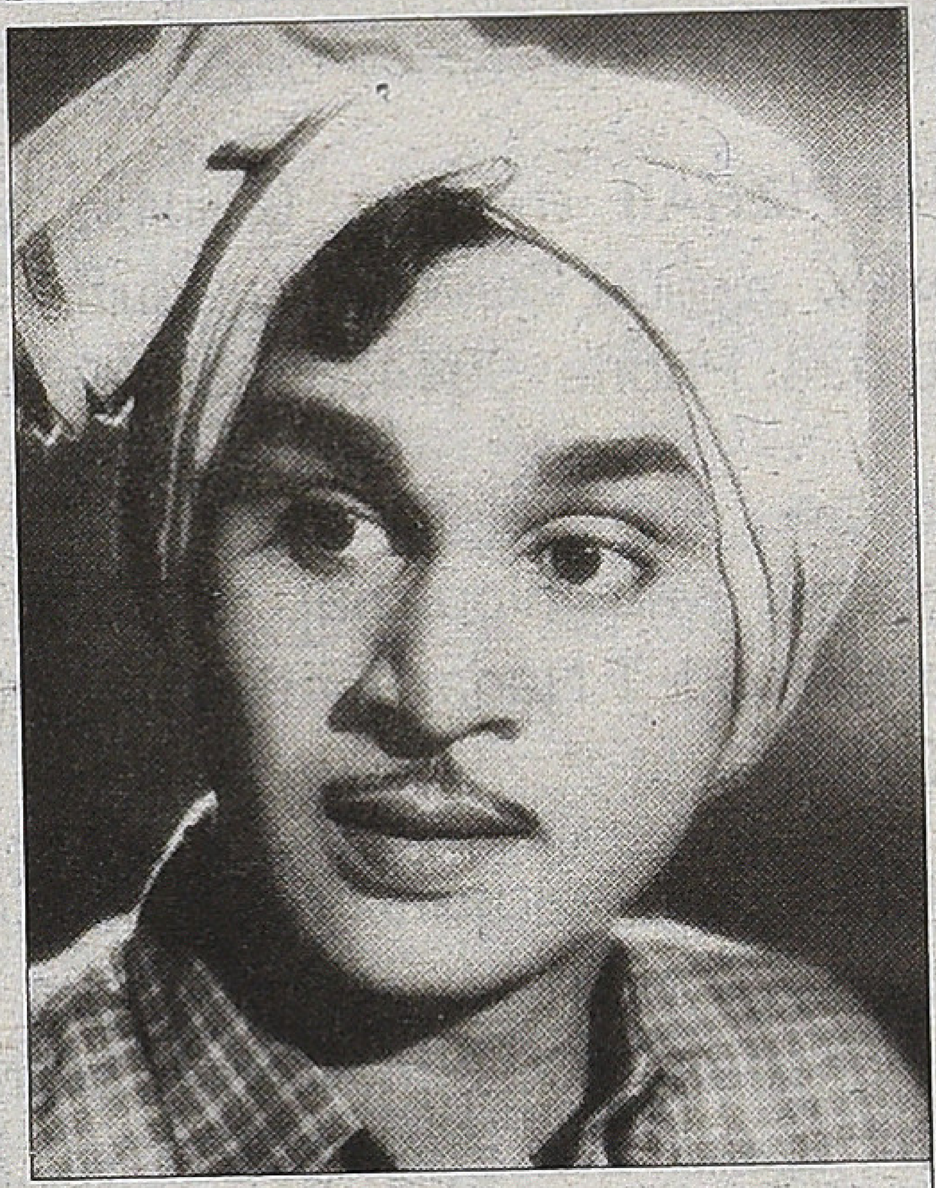
அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 296
விலை ரூ. 260

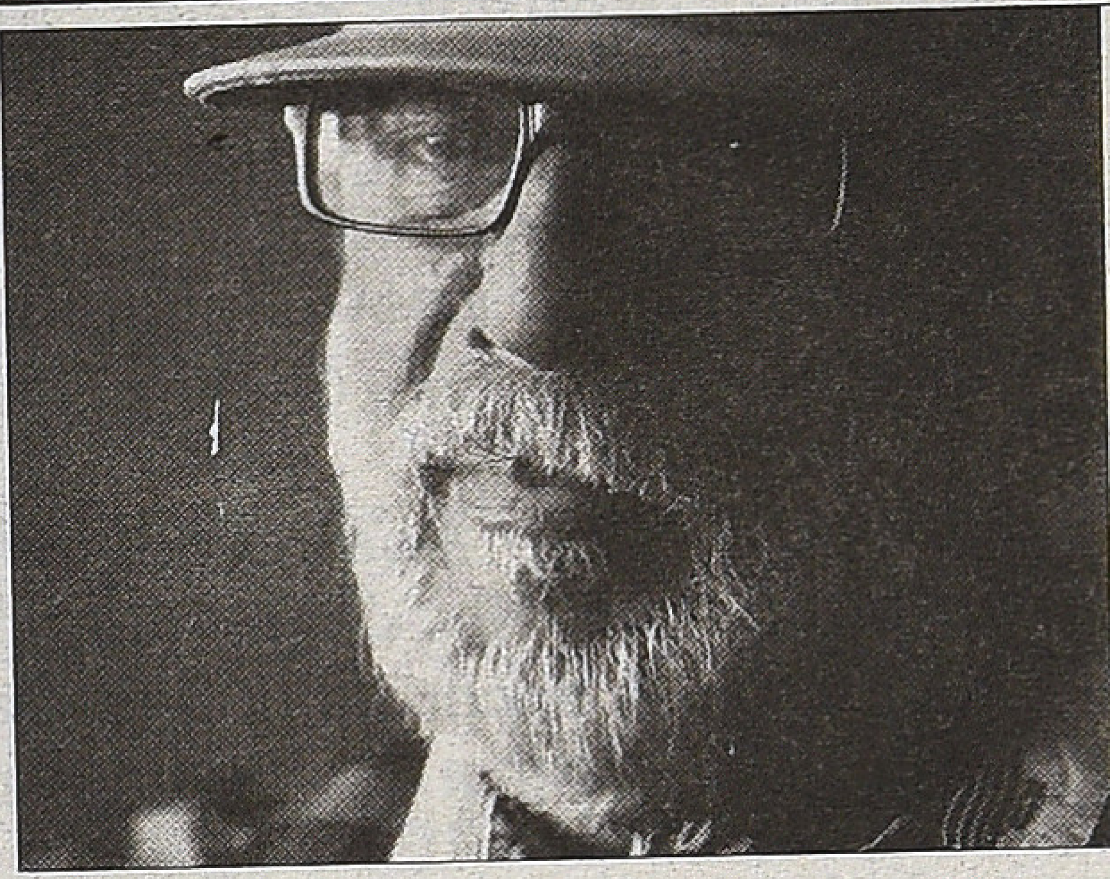
தமிழ்ச் சமூகத்தின் அரசியல்சமூக உளவியல் பற்றிய புரிதல்களை விரிவுபடுத்தும் முயற்சியின் ஒரு பகுதியாக அமைந்தவை இந்தக் கட்டுரைகள். திரையில் வரையப் பட்ட தமிழ்நிலம் என்ற முதல் பகுதி கட்டுரைகள் கோட்பாடுகளையும் கருத்தியல்களையும் முன்வைத்து திரைப்படங்கள் பற்றிய சொல்லாடல்களை உருவாக்கும் முயற்சிகள். திரையில் படியாத தமிழ் மனம் என்ற இரண்டாவது பகுதி கோட்பாடுகளை, கருத்தியல்களை அரசியல் தளத்துடன் உறவுபடுத்தும் கட்டுரைகள். இவை இரண்டு பகுதிகளும் ஒன்றுடன் ஒன்று உறவுடையவை, தொடர்ச்சியாக அமைகின்றவை, ஒரே வகையான கேள்விகளைத் தம்முள் கொண்டிருப்பவை. திரைப்படம், மக்கள் அரசியல் இரண்டும் நவீன உருவாக்கங்கள், ஊடகக் கட்டமைப்புகள், அத்துடன் இரண்டுமே தனி மனிதர்களுக்கு அதிக இடமளிக்கும் சுட்டு நினைவு களால் அமைந்தவை. அதனால், தற்காலச் சமூக உளவி யல் சொல்லாடலில் இரண்டும் இணையமைப்புகளாக மாறிவிடுகின்றன.

காட்சிப்பிழை
28(பழைய எண்: 20) அசோக்நகர் பிரதான சாலை, டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை,
கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600 024
மின்னஞ்சல்: kaatchippizhai@gmail.com, தொலைபேசி: 99445 83282 | 99529 72557 | 77080 58283









இந்த இதழில்

06 சினிமாவும் ஒளிப்பதிவும்
செழியன்; நேர்காணல்: சொர்ணவேல்

16 ரம்மியும் பத்மினியும் விஜய் சேதுபதியும்
சுரேஷ்கண்ணன்

22 1980களின் தமிழ் சினிமா
ஸ்டாலின் ராஜாங்கம்

34 மலையாள சினிமா: திருஷ்யம்
சாம்ராஜ்

38 புதிய தொடர்: அமைப்புசாரா சினிமா
'மதுபானக் கடை' கமலகண்ணன்

46 பாலுமகேந்திரா அஞ்சலி
ராஜன் குறை

50 மணிரத்னம் சினிமா: ராவணன்
யமுனா ராஜேந்திரன்

54 என்றும் குமாரி ருக்மிணி
பா. ஜீவசுந்தரி

58 நிழல்முற்றத்து நினைவுகள்
டிசே தமிழன்

60 வி. நாகேஸ்வரராவ் அஞ்சலி
மு. புஷ்பராஜன்

62 எஸ்.வி. ரங்காராவ்
உஷாதீபன்

காட்சிப்பிழை - சந்தா விபரம்

இந்தியா	பிற நாடுகள்
• தனி இதழ்: 20 ரூபாய்	• தனி இதழ்: 100 ரூபாய்
• ஓராண்டு சந்தா: 200 ரூபாய்	• ஓராண்டு சந்தா: 1200 ரூபாய்
• இரண்டாண்டு சந்தா: 380 ரூபாய்	• இரண்டாண்டு சந்தா: 2250 ரூபாய்
• ஐந்தாண்டு சந்தா: 750 ரூபாய்	• ஐந்தாண்டு சந்தா: 5000 ரூபாய்

சந்தா செலுத்த எளிய வழி

▸ சந்தாத் தொகையை **KAATCHIPPIZHAII** என்னும் பெயரில் பணவிடையாகவோ வரைவோலையாகவோ வங்கிக் காசோலையாகவோ அனுப்பலாம். அனுப்ப வேண்டிய முகவரி: Kaatchippizhai, #28(Old No.20), Dr.Ambedkar Road, Kodambakkam, Chennai 600 024. Phone: 9944583282 / 9952972557

(அல்லது) ஐசிஐசிஐ வங்கியின் எந்தக் கிளையிலும் சந்தாத் தொகையை பின்வரும் வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக டெபாசிட் செய்யலாம். **Name:** Kaatchippizhai, **No:** 057705500097, **Type:** Current Account, **Bank:** ICICI Bank, **Branch:** No. 1, Thirumalai Road, T Nagar, Chennai - 600 017 , **IFSC Code:** ICIC0000577 (5th character is zero), **MICR Code:** 600229035

▸ வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக சந்தா செலுத்துபவர்கள் செலுத்தப்பட்ட தொகை, தேதி, இடம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டு kaatchippizhai@gmail.com மின்னஞ்சல் முகவரிக்கோ அல்லது Kaatchippizhai, #28(Old No.20), Dr.Ambedkar Road, Kodambakkam, Chennai 600 024. என்ற விலாசத்துக்கோ கடிதம் எழுத வேண்டு கிறோம். அல்லது 99445 83282, 99529 72557 ஆகிய எண்களுக்கு எஸ்.எம்.எஸ். அனுப்பவும்.

சந்தா செலுத்தப்பட்ட தேதிக்கு அடுத்து வரும் இதழிலிருந்து அனுப்பி வைக்கப்படும்.

Kaatchippizhai
is now available on
Apple iPhone/iPad/Android and Web

Download and read it on Magzter

From your Apple iPad please go to App store and search for Magzter

From your Android Tablet please go to Google play and search for Magzter

http://www.magzter.com

காட்சிப் பிழை

தமிழ் சினிமா ஆய்விதழ்

மின்னிதழாகக்
காட்சிப்பிழையைப் படிக்க

MAGZTER
DIGITAL MAGAZINE STORE
TAP · READ · ENJOY

http://www.magzter.com/IN/kaatchippizhai/kaatchippizhai/Entertainment/

காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மலர்: 2 | இதழ்: 3 | மார்ச் 2014

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்

பொறுப்பாசிரியர்
தளவாய் சுந்தரம்

ஆசிரியர் குழு
ராஜன் குறை
சுந்தர் காளி
வேணு. மணி
முகமது சஃபி
மதுரை பாபு
மோனிகா

ஆலோசனைக் குழு
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்
தேவேந்திரபூபதி

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

வடிவமைப்பு
ரவீந்திரன்

சர்குலேசன் & சந்தா
டி.காசிராஜன்
முத்துராஜ்

முகவரி
காட்சிப்பிழை
28(பழைய எண்: 20), அசோக்நகர் பிரதான சாலை
டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை
கோடம்பாக்கம்
சென்னை - 600 024

தொலைபேசி:
ஆசிரியர்
99445 83282

சர்குலேஷன் & சந்தா
99529 72557

மின்னஞ்சல்
kaatchippizhai@gmail.com

இணையதளம்
www.kaatchippizhai.com

வெகுஜன சினிமாவும் காட்சிப்பிழையும்

வெகுமக்கள் கலாசார ஆய்வுகளின் தொடர்பில் உருவானதுதான் வெகுமக்கள் சினிமா ஆய்வும். சினிமாக் கலை உருவான மேற்கின் வடிவிலிருந்து பெரிதும் மாறுபட்ட 'சினிமா' ஒன்றினை உருவாக்கிக்கொண்டது இந்திய, தமிழ் கலாசாரச் சூழல். சினிமா தொழில்நுட்பத்தை 'தன்வழியில்' ஓர்மை செய்துகொண்ட போக்கு இங்கு நிகழ்ந்தது. ஒரு தொழில்நுட்பம், அதனை உருவாக்கிய கலாசாரம் தொழிற்படுத்திய முறைமை மற்றும் பாணி சார்ந்து மட்டுமே பயன்படுத்தப்பட வேண்டும் என்ற நியதி ஒன்றும் அந்த 'தொழில்நுட்பத்தின்' உட்கிடையாக இல்லை. 'கோக்கக் கோலாவை' பூச்சிக் கொல்லி மருந்தாக 'பாவிக்கும்' பாணி இங்கு நிலவும் விநோதம்.

புகைப்படக் கருவி அறிமுகமானதும், PORTRAIT PAINTERS அதனை தங்கள் வரைகலைக்கு உதவும் ஒன்று என்பதாகக் கருதி பயன்படுத்தினர் என்றொரு செய்தி உண்டு. அதேபோல அசையும் பிம்பம் ஒன்றினை அதன் இயக்கத்துடன் பதிவு செய்யும் வாய்ப்பு சாத்தியமாகி, அது ஒரு 'நிகழ்வை' பதிவு செய்து மறுபடியும் மறுபடியும் 'அது நிகழ்ந்ததன்' வடிவில் காட்சிப்படுத்தல் கைகூடி, அது ஒரு கதை சொல்லும் 'வடிவாகி', ஒரு வணிகச் சாத்தியத்தை வந்தடைந்தபோது 'இங்கு' தொழிற்படத் துவங்கியது. இந்தியச் சூழலில் ஏற்கனவே 'இயங்கி' வந்த நிகழ்த்து கலைகள் இந்தத் தொழில்நுட்பத்திற்கு உகந்த வடிவமாகக் 'கண்டடையப்பட்டது'.

ஒரு கலவை வடிவிலான இந்த வகைமையை சினிமாவே இல்லை என்று அறுதியிட்டுக் கூறி அதனை முற்றிலுமாக நிராகரித்துவிட்ட 'ஆய்வு நெறியொன்று' இங்கு தொழிற்பட்டும் வெகுகாலமாகிவிட்டது. ஓரளவில் 'அறிவார்ந்த' சூழிலில் அது ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட 'அறிவுநெறியாகவும்' அங்கீகரிக்கப்பட்டும் விட்டது. ஆனாலும், தமிழ்ச் சூழலில் 'சினிமாவை' ஏதோ ஒருவகையில் 'நுகராத' வாழ்வு முற்றிலும் அரிதே. ஒரு நாளும் ஒரு வார்த்தைகூட மறந்தும் தமிழில் பேசிவிடாத ஒரு மும்பைவாழ் தமிழ் அன்பரின் மகளான இளம் பெண்ணொருத்தி, 'ஆத்திச்சூடி ஆத்திச்சூடி நியு ஏஜ் ஆத்திச்சூடி' என முணுமுணுத்த போது இது நிருபணமானது.

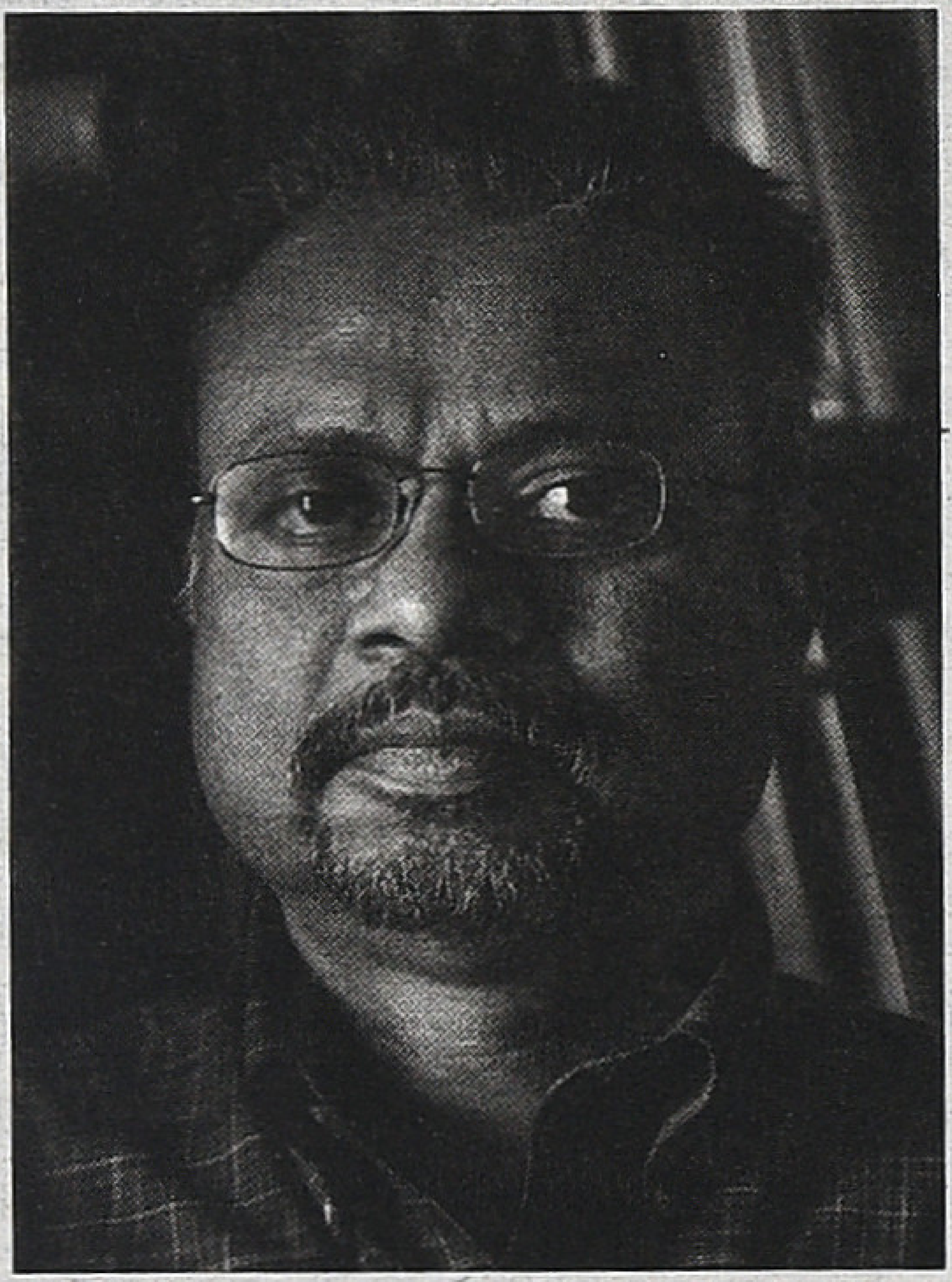
'காட்சிப்பிழை' இதழின் நோக்கம் தமிழ் கோடம்பாக்கம் சினிமா 'உலகத்தரமானது' என்று நிறுவுவது இல்லை. இன்னும் சொல்வதானால் ஓரளவில் அந்த 'தர நிர்ணயத்தை' பரிசிலனை செய்வதும், மாற்றுப் பார்வைகளை முன்வைப்பதுமே. இந்த ஆய்வுநெறிக்கு எந்தவிதத்திலும் உரிமை கோருவதும் எங்கள் நோக்கம் இல்லை. இது ஆய்வே இல்லை என்று கூறுபவர்களுக்கும் 'காட்சிப்பிழை'யின் பக்கங்களில் இடமுண்டு. அதற்கான ஓரே முன்நிபந்தனை 'தமிழ் சினிமா ஒரு குப்பை' என்ற ஒற்றைவரி தீர்ப்புச் சொல்லும் 'நாட்டாமைத்தனம்' மட்டும் வேண்டாமென்பதே.

வாருங்கள் விவாதிப்போம்.

செழியன்

சினிமாவும் ஒளிப்பதிவும்

சொர்ணவேல்

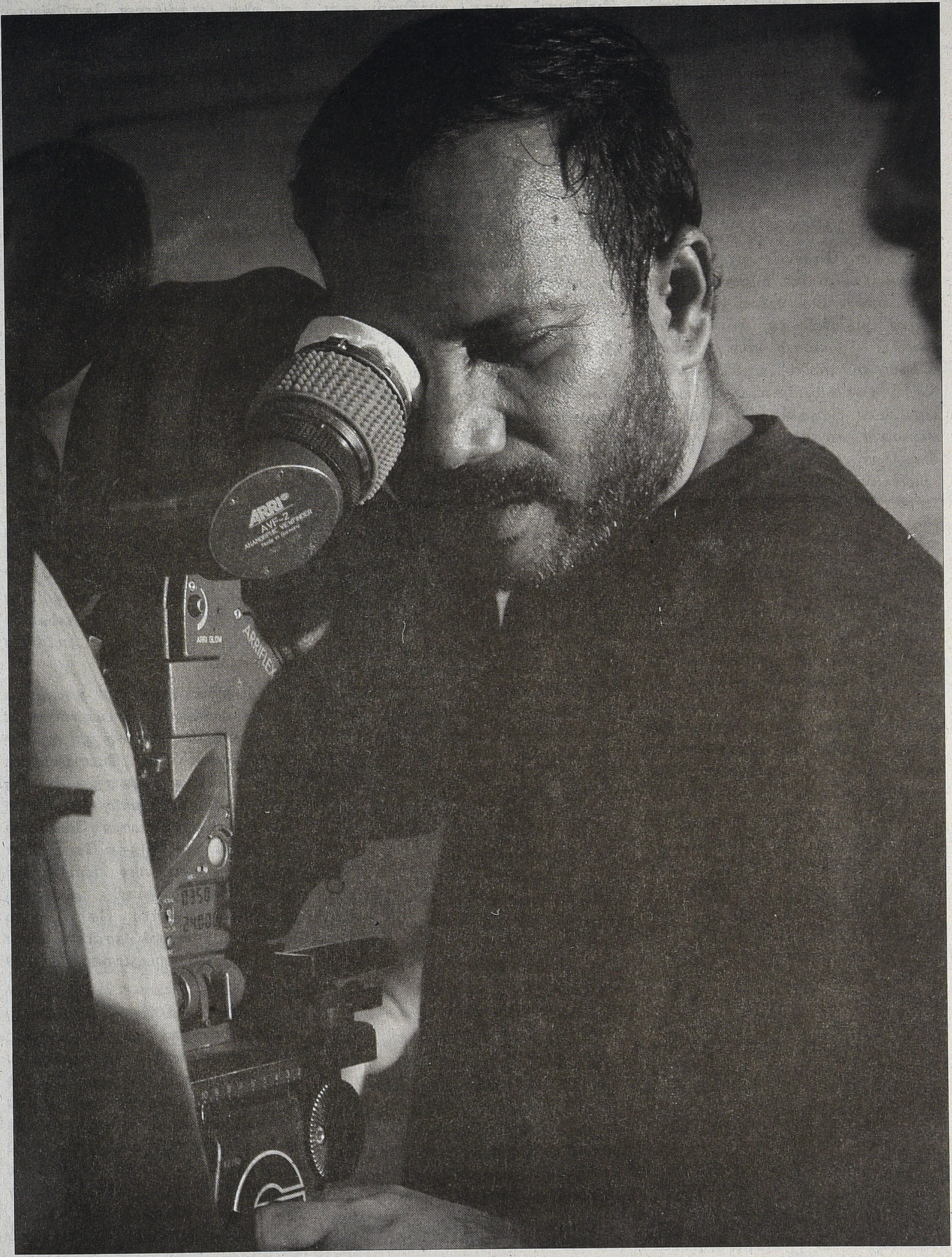


சொர்ணவேல்: ஒரு இடைவெளிக்குப் பின் உங்களுடன் ஒளிப்பதிவைப் பற்றி அளவளாவுவதில் மகிழ்ச்சி. உங்கள் 'பரதேசி' ஒளிப்பதிவிற்கு பிரசித்தமான லண்டன் திரைப்பட விழாவில் பரிசு கிடைத்தில் சந்தோஷம், எனது வாழ்த்துக்கள். எனது பார்வையில் முத்துகுமாரசுவாமி அவர்கள் எழுதியிருப்பதைப் போல அப்படத்திலிருக்கும் பல படிமங்கள், பிம்பங்கள் மனதில் நிற்பவை.

பிரசாத் லேப் தனது செயல்பாடுகளை நிறுத்திக்கொள்வதாக சென்றமாதம் அறிவித்துவிட்டது. இனி வருங்காலங்களில் படச்சுருளை ப்ராஸஸ் பண்ணுவதற்கு வெளிமாநிலங்களுக்குச் செல்ல வேண்டிய சூழல் ஏற்படலாம். டிஜிடல் சினிமா என்றாகிய பின் அழகியலில் ஏதும் மாற்றமேற்பட்டிருக்கிறதா? அதைப் பற்றி தமிழின் முன்னணி ஒளிப்பதிவாளர்களில் ஒருவராக உங்கள் எண்ணங்களை அறிய விரும்புகிறேன்.

செழியன்: உங்கள் வாழ்த்துகளுக்கு நன்றி. இந்த சர்வதேச விருதுக்கு முதலில் எனது மதிப்பிற்குரிய ஆசிரியர் பி.சி. ஸ்ரீராம், 'பரதேசி' இயக்குனர் என் அன்பிற்குரிய பாலா, எனது உதவியாளர்கள், உதவி இயக்குனர்கள், கலை இயக்குனர், செட் அஸிஸ்டண்ட்ஸ், படப்பிடிப்பில் துணையிருந்த கேமரா அசிஸ்டண்டஸ், லைட்மேன்கள், கிரேன் ஆபரேட்டர்கள், உடை மற்றும் ஒப்பனைக் கலைஞர்கள், நடிகர்கள், படப்பிடிப்பிலும் படப்பிடிப்புக்கு பின் நிகழ்ந்த தொழில்நுட்பத்திலும் எனக்கு உதவியாய் இருந்த அனைவருக்கும் 'காட்சிப் பிழை' வழியே என் நன்றியைத் தெரிவித்துக்கொள்கிறேன்.

ஏனெனில், 'பரதேசி' படத்தின் உருவாக்கம் அவ்வளவு எளிதாக இருக்கவில்லை. தேயிலைத் தோட்டங்கள் பார்ப்பதற்கு அவ்வளவு அழகாக இருக்கின்றன; அதனூடாக ஏறிப்பார்த்தால் அதில் இருக்கும் கஷ்டம் தெரியும். ஒவ்வொரு செடியாகப் பிடித்துதான் ஏறமுடியும். பனி பெய்த ஈரத்தில் சறுக்காமல் ஏறவேண்டும். ஒரு இடத்தில் ஐந்து நிமிடத்துக்கு மேல் நிற்க முடியாது. அதில் கேமராவையும் உபகரணங்களையும் தூக்கிக்கொண்டு ஒரு ஷாட் எடுப்பது அவ்வளவு எளிதாக இருக்கவில்லை. எனவே, இந்தத் தருணத்தில் எல்லோரையும், அதர்வா உள்ளிட்ட நடிகர்களின் ஒத்துழைப்பையும் நன்றியுடன் நினைத்துப் பார்க்கிறேன். உங்களுக்குத் தெரியும், படப்பிடிப்பில் இருக்கிற ஒருவர் தவறு செய்தாலும்


ARRI
AVF-2

அது காட்சியைப் பாதித்துவிடும். அந்தத் தவறைச் சரி செய்து ஷாட் எடுப்பதற்குள் நாம் விரும்பிய ஒளி மாறிவிடும். எனவே, விருது வாங்கிய செய்தி வந்ததும் என்னை சினிமாவுக்கு அனுமதித்த பெற்றோர்கள், எனது குடும்பம், பத்திரிகை நண்பர்கள், என்னை அறிமுகப்படுத்திய பாலாஜி சக்திவேல், ஷங்கர், நீங்கள் உள்ளிட்ட நான் பணிபுரிந்த இயக்குனர்கள் அனைவரையும் நன்றியுடன் நினைத்துக்கொண்டேன்.

உங்கள் கேள்வி ஆழமானது. அந்தக் கேள்வியின் வழியாக அழகியல் என்ற சொல்லைத் திறந்து அதன் ஆதியிலிருந்து சில விஷயங்களைப் பேசலாம் என நினைக்கிறேன். ஏனெனில், அழகியல் என்ற சொல் பல சமயங்களில் நம் பயன்பாட்டில் இருக்கிறது. குறிப்பாக கலைகள் சார்ந்த விமர்சனத்தில், வியந்தோதுதலில் பல முறை இந்த அழகியல் என்ற சொல் வருகிறது. அழகியல் குறித்த ஆங்கிலச் சொல்லும் எனக்கு மிகவும் பிடிக்கும். இரண்டு நிழற்படங்களையோ அல்லது திரைப்படத்தின் இரண்டு சட்டகங்களையோ காட்டி அதன் அழகியல் குறித்த வித்தியாசங்களைச் சொல்லுங்கள் என்றால் சொல்ல முடியும். ஆனால், காட்சி சார்ந்த, அனுபவம் சார்ந்த ஓர் இயலை வார்த்தைகளின் வழியே விளக்க முடியுமா என்று முயற்சிக்கிறேன். அதற்குமுன் இந்த கேள்விக்காக உங்களுக்கு நன்றி சொல்லிக் கொள்கிறேன்.

அரிஸ்டாட்டில் தனது போயடிக்ஸில், கவிதையை, பொருட்களையும் நிகழ்வுகளையும் பிரதிபலிக்கக் கூடியது என்று கூறி, அது எண்ணம் அல்லது கருத்தை முன் வைக்கக் கூடிய தத்துவத்திலிருந்து மாறுபட்டது என்று கூறுகிறார். இன்று கவிதையைப் போலவே படிமங்களுக்கும் பிரதிபலிக்கக் கூடிய தன்மைக்கும் அருகிலிருக்கும் சினிமாவையும் அதன் ஆதாரத் தூண்களில் ஒன்றான ஒளிப்பதிவையும், போயடிக்ஸ் எனும் அழகியலை வைத்து சிந்திப்பது பலனளிக்கும் என்று எண்ணுகிறேன்.

அழகியல் என்பது ஒரு தத்துவம். இது கலை, அழகு, சுவையணர்வு என்று மூன்று வகையின் வழியாக ஒரு கலையின் அழகு குறித்துப் பேசுவது என்றும் படித்திருக்கிறேன். மேலோட்டமாக அழகியல் என்றால் அழகு, இயல். அதாவது அழகைப் பற்றிப் பேசுகிற இயல். இது எங்கிருந்து துவங்குகிறது? இதன் மூலத்தை அறிவதிலிருந்து நீங்கள் கேட்கிற திரைப்படம் சார்ந்த அழகியலுக்கு வருவது பொருத்தமாக இருக்கும் என்று நினைக்கிறேன்.

கிரேக்கத்தின் சிற்ப இயலில் இருந்து துவங்கலாம். மனித உருவத்தை சரியான பரிமாணத்தில் (Perspective) அதன் நேர்த்தியில் ஓர் ஆணின் புஜங்களையும் மார்பையும் வயிற்றுத் தசைகளையும், உளிச் செதுக்கலின் கச்சிதத்தோடு முகத்தின் அமைப்பையும் உடல் அளவின் கணிதக்கூறுகள் மாறாமல் உருவாக்க வேண்டும். இவ்வாறு மனிதக் கூறுகளை மிகச்சரியாக கலையில் பிரதிபலிக்கிற தன்மையில் இருந்து இந்த அழகியல் என்கிற சொல்லுக்கான தேவை உருவாகிறது.

பிளேட்டோ, 'ஒரு உடலைச் சிற்பமாக உருவாக்கும் போது, அந்த உடல் உறுப்புகளின் ஒன்றுக்கொன்றான விகிதத்தில் ஒருமித்த தன்மையும் ஓர் இசைவும் (Hormony) இருக்க வேண்டும்' என்கிறார். இது குறித்து அரிஸ்டாட்டில் சொல்லும் போது சமச்சீர் (Symmetry) என்ற ஒரு புது விஷயத்தை இந்த அழகியலில் சேர்க்கிறார். இந்த இசைவும் சமச்சீரும் முக்கியமானவை.

சமச்சீர் என்பது கணிதவியலில் ஒருவிதமான சமநிலையைக் (Balance) குறிக்கிறது. இந்த சமநிலை என்பது பௌதீகவியலில் வெளியைக் குறிக்கிறது. இந்த வெளி முப்பரிமாணம் சார்ந்தது. நவீன இயலில், நான்காவது பரிமாணமான காலமும் சேர்ந்துகொள்கிறது. இந்த பௌதீகம் சார்ந்த சமநிலை என்பது காலம், வெளி சார்ந்த சமநிலை. ஒளியின் பிரதிபலிப்பில், பூமியின் சுழற்சியில் இருக்கிற சமநிலை.

அதுபோல மொழியில், இசையில், அறிவில், இது கோட்பாடு சார்ந்த இயலில் இருக்கிற சமநிலை. ஒரு முக்கோணத்தை அந்த கூம்பில் இருந்து சரிபாதியாக மடித்தால் இரண்டு செங்கோணம் கொண்ட முக்கோணம் உருவாகிறது. இதுதான் சமநிலை.

டாவின்ஸியின் ஒரு மனித வரைபடத்தில் கோடுகள் முழுக்க வரைந்து உடலின் பாகங்களை கோடுகளால் பிரித்து சமநிலையைக் குறிக்கும் படத்தை நாம் பார்த்திருக்கிறோம். இதுதான் Symmetry. ஒரு விதமான சமநிலை. ஒரு வண்ணத்துப் பூச்சியின் உடலை சரிபாதியாகப் பிரித்தால் இரண்டு சிறகுகள் இரண்டு பக்கமும் சம அளவு வடிவங்களாக இருக்கின்றன. இதை இயற்கை மற்றும் செயற்கையின் எந்த வடிவத்திலிருந்தும் இந்த சமநிலையைப் புரிந்துகொள்ள முடியும். இந்தச் சமநிலைதான் பின்னால் நாம் பேசப் போகிற ஒரு திரைப்பட சட்டகத்தின் இயல் (Composition) குறித்த சமநிலை. Balance.

சுருக்கமாகச் சொன்னால் ஓர் ஒழுங்கு, ஓர் நேர்த்தி, அதன் வழியே ஓர் இசைவு. இதில் வினோதம் என்னவென்றால், இந்த அழகியல் என்கிற விஷயம் விதிகளின் வழியே ஒருபோதும் வருவதல்ல. வரலாம், வந்தாலும் அதில் ஒரு உயிர்ப்பு இருப்பதில்லை. ஏனெனில், இந்த அழகியல் என்பதைக் கணிதக் கோட்பாடுகளின் வழியே நிறுவினாலும் அது உறைந்திருப்பது கலைகளின் ஆன்மாவில். கலைகள் எப்போதும் விதிகளுக்குள் அடங்கியதில்லையே?

சமீபத்தில் எங்களது 'த மியூசிக் ஸ்கூல்' என்கிற இசைப்பள்ளிக்காக செவ்வியல் காலத்து இசை மேதைகளை கோட்டோவியமாக ட்ராட்ஸ்கி மருது வரைந்து கொடுத்தார். அதில் ஒவ்வொரு படத்திலும் கோடுகள் ஒருவிதமான வேகத்தில் இயங்குகின்றன. இந்தக் கோட்டோவியங்களில் சமநிலை என்பது சரிபாதி என்கிற கணித அளவில் இல்லை. ஆனால், கோடுகளும் வெளியும் எடுத்துக்கொள்கிற மனப் பரப்பில் ஓர் அற்புதமான சமநிலை இருக்கிறது.

இதுபோலவே அழகியல் சார்ந்து எனக்கு நேர்ந்த ஒரு அனுபவத்தையும் சொல்ல வேண்டும். சிவகங்கையில் இருந்தபோது அதிக நேரம் 'அன்னம்' பதிப்பகத்தில்தான் இருப்பேன். அப்போது 'கரிசல் காட்டுக் கடுதாசி' நூலாகக் கொண்டு வருவதற்காக ஓவியர் ஆதிமூலம் வரைந்த அய்யனார் சிலையின் கோட்டோவியம் வந்திருந்தது. நண்பன் கதிர் அந்த ஓவியத்தைப்

பெரிதாக வரையமுடியுமா என்று என்னிடம் கேட்டான். எனக்கு வரைவதில் ஒரு பயிற்சி இருந்ததால் அந்த ஓவியத்தைப் பெரிதாக வரைந்து கொடுக்க அது 'அன்னம்' வரவேற்பறையில் சட்டமிட்டு மாட்டப்பட்டது.

அந்த ஓவியத்தைப் பார்க்கிற நண்பர்களிடம் இது ஆதிமூலம் வரைந்தது என்று நாங்கள் ஏமாற்றிக் கொண்டிருந்தோம். ஒருநாள் மூத்த எழுத்தாளர் ஒருவர் அறைக்குள் நுழைந்ததுமே, 'இது ஆதி வரைந்தது இல்லையே' என்று சிரித்தார். எப்படிச் சொல்கிறீர்கள் என்று நாங்கள் கேட்க, கோடுகள் எல்லாம் அப்படியே இருக்கிறது. ஆனால், ஆதியின் ஓவியத்தில் இருக்கும் கம்பீரம் இதில் இல்லை என்று சொன்னார். கோடுகள் ஒன்றுதான், விடுபட்டுப் போன அந்தக் கம்பீரத்தை எப்படி வரைவது? அதுதான் படைப்பின் பைத்திய நிலையில் தானாகவே தோன்றுகிற சமநிலை. அதன் வழியே மலர்கிற அழகியல்.

எனவே, அழகியல் என்பது அதைப் படைக்கிறவரின் உருவாக்குகிறவர் என்று சொல்வதுகூட சரியில்லை. உருவாக்குதல் என்ற சொல்லில், விதிகளின் படி இயங்குதலும் கூடவே ஒரு திட்டமும் நகல் எடுக்கிற ஒரு தன்மையும் இருக்கிறது. எனவே, உருவாக்குதல் ஒரு செயற்கைத் தன்மையைக் குறிக்கிறது. படைப்பது என்பதில் ஒருவிதமான பைத்திய மனநிலை இருக்கிறது. தர்க்கம் சாராத விதிகளுக்குள் அடங்காத பைத்தியக்காரத்தனம்.

விதிகளைப் பொருட்படுத்தாமல் சுதந்திரமாக இயங்குகிற ஆழ்மன இயல்பின் வழியே ஓர் இசைவு ஏற்படவேண்டும். அதுவே அழகு.

கிரேக்கத்தில் சிற்ப மரபு என்றால் இந்தியாவில் அழகியல் என்பது நமது ஆன்மீகம், தத்துவம் சார்ந்து வளர்கிறது. கட்டிடக்கலை, ஓவியம், காவிய மரபு, புராணீகம், சிற்பங்கள், கோயில்கள், நடன மரபு என்று கலைகள் சார்ந்த நம் மரபில் இந்த அழகியல் ஒருவிதமான குறியீட்டுத் தன்மையுடன் வளர்கிறது. இது கிரேக்கம் போல நேரடியான மனித உருவத்தைக் கொண்டு வளரவில்லை.

கிரேக்க அழகியல் தத்துவத்தில், ப்ளேட்டோவின் அழகியலுக்கு முரணாகக் கவிதையை நிறுவுவது மொழியாக்கம் சார்ந்தும் அவர் வாழ்ந்த காலகட்டம் சார்ந்தும் சர்ச்சைக்குட்பட்டு விவாதிக்கப்பட்டு வருகிறது. நவீன அழகியல் தத்துவங்களைப் பற்றி ஒளிப்பதிவாளராக என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

நவீன அழகியலில் இது வெளிப்படையான உருவம் சார்ந்ததல்ல, அகம் சார்ந்தது. இந்த அழகு என்பது ஒன்றுடன் ஒன்று பொருந்துவது. உதாரணத்துக்கு ஓவியத்தையே எடுத்துக்கொண்டால், அதில் இருக்கிற ஒன்று - அது வண்ணமோ வெளியோ கோடுகளோ - ஒன்றுடன் ஒன்று பொருந்தவேண்டும். பலவகையான தன்மைகள் (Variety) ஒன்றுடன் ஒன்று சேர்வது; வேற்றுமையில் ஓர் ஒற்றுமை. ஒழுங்கு, சமச்சீர், இவை எல்லாம் சேர்ந்து எதை உருவாக்குகிறதோ அதன்வழியே நேர்த்தியான ஒருங்கிணைந்த குணாதிசயத்தை உருவாக்குவது.

வளைவுகளும் செங்கல் மாடிப்படிகளும் கொண்ட லாரிபேக்கரின் கட்டிடங்களைப் பார்த்தால் அதன் வண்ணத்திலும் வடிவத்திலும் ஒரு சமநிலை இருக்கிறதே... இது பார்க்கிற போது மட்டும் அல்ல, உணர்கிற போதும் நமக்குள் ஒருவிதமான ஓர்மையை, களிப்பை, சக்தியை, மொத்தத்தில் ஒருவிதமான ஈர்ப்பை உருவாக்குவது. ஒரு நிழற்படத்தைப் பார்க்கையில் உங்கள் கண் முதலில் எங்கு போகும்? நிழற்படத்தின் செவ்வகத்தில் இருக்கும் உருவங்களுக்குள் உங்கள் கண் எப்படிச் சுற்றி அதன் மையத்துக்கு வரும்? அல்லது மையத்துக்கு வராமல் விலகிச் செல்லும்? இதில் ஓர் இசைவு கூடி வருகிறதா? ஒரு நிழற்படத்தில் வெளி என்ன வேலையைச் செய்கிறது? அது ஏன்? இதெல்லாம் சேர்ந்துதானே இயல் சார்ந்த நிழற்பட விதிகளை உருவாக்குகின்றன.

சமச்சீர், சமநிலை இரண்டும் சேர்ந்த உருவ அமைதிக்கு, மிகவும் பிரபலமான உதாரணமான ஆடுகிற நடராஜ சிற்பத்தையும் நாம் எடுத்துக் கொள்ளலாம். இதன் சிற்பவியல்

சார்ந்த அழகியல் குறித்து சமீபத்தில் படித்தேன். இதில் எதிரெதிரான வடிவத்தில் உடலின் இயக்கம் இருக்கிறது. ஆனாலும், அதனில் ஒரு சமநிலை இருக்கிறது. இந்த உருவத்தை மேல்பாகம், கீழ்பாகம் என்று பிரித்தால் மேல் பாகத்தில் முகம் நம்மைப் பார்ப்பதுபோல நேரடியாக முன்னோக்கி இருக்கிறது. ஆனால், கால்களும் தொடையும் கடிகாரச் சுற்றின் திசையில் திரும்பிக் கொண்டிருக்கிறது. இதே விஷயம் வலது இடது கைகளிலும் இருக்கிறது. வலது கை நம்மை நோக்கி இருக்கிறது. இடது கை வலதுபக்கமாகத் திரும்பி இருக்கிறது. இவ்வாறு திரும்பி இருப்பது ஒருவித மான இயக்கத்தை மேலும் உறுதி செய்கிறது.

இரண்டு கால்கள் தரையில் இருக்கும் வரையில், கைகள் நேராக இருக்கும் வரையில் சமநிலை இருக்கும் உடலில், ஒரு காலைத் தூக்கியதும் சமநிலை கலைகிறது. ஆனால் அந்தச் சமநிலை, கால் களும் கைகளும் உருவாக்கும் இயக்கத்தின் வழியாக மீண்டும் உருவாகிறது. எல்லாம் சரி, இந்த நடராஜ சிற்பத்தைச் சுற்றி ஒரு வட்டம் இருக்கிறதே ஏன்? இது எதனைச் சமன் செய்ய? அந்த வட்டம் இல்லாமல் - அதன் பெயர் திருவாச்சி என்று நினைக்கிறேன் நடராஜ சிற்பம் ஒரு சமநிலை அடை யுமா? இதுபோலவே உருவம் சார்ந்த சமநிலை குறித்த உதாரணங்களாக தேர், பிரமிடு இரண்டையும் சொல்ல லாம்.

பால கைலாசம் தனது ஆவணப் படமான வாஸ்து மரபில் அமரர் கணபதி ஸ்தபதியின் மூலம் நீங்கள் சொல்லும் சிற்பக் கலையிலுள்ள சீர்மையையும் அதன் பின்னுள்ள அழகியல் தத்துவத்தையும் நுணுக்க மாகவும் ஆழமாகவும் பதிவு செய்துள் ளார். சிற்பவியலின் தாக்கத்தை அதற்கு பின் வந்த கலைகளில் எப்படிப் பார்க்கலாம்?

சிற்பவியலில் இருக்கிற இந்த உறைந்த இயக்கம் சார்ந்த சமநிலையும், அதன் வழியே உருவாகும் அழகி யலும்தான் நிழற்படத்திலும் செயல் படுகிறது. ஏனெனில், நிழற்படம் என்பது நாம் இதுவரை பார்த்த முப்பரிமாணத்திலிருந்து விலகி இரண்டு பரிமாணங்கள் மட்டுமே கொண்டதாக இருக்கிறது. ஒரு நிழற் படத்தில் சமநிலை என்பது அதன் செவ்வகப் பரப்பை, சமமான ஒன்பது சதுரங்களாகப் பிரித்து அதில் எந்த சதுரத்தில் அல்லது எந்தக் கோடுகள் சந்திக்கும் புள்ளியில் ஒரு உருவம் இருந்தால் அது சமநிலை கொண்டதாக இருக்கும் என்கிற மூன்றின் விதிகள் (Rules of Thirds) நிழற்படத்தின் இயல் விதிகளில் (Composition Rules) இருக்கிறது.

ஒரு நிழற்படத்தில் ஒரு பாதை செல்கிறது என்றால் அது நிழற்பட செவ்வகத்தின் எந்த மூலையில் துவங்கி எந்த மூலையில் முடிய வேண்டும்? ஒரு நிழற்படத்தில் வானத்தையும் பூமியையும் எத்தனை விகிதத்தில் வைக்க வேண்டும்? இவ்வாறு அளவு சார்ந்த விதிகள் எல்லாம் ஒருவிதமான சமநிலையை திரும்பத் திரும்ப வலியுறுத்து கின்றன. நிழற்படத்தின் தராசு சமமாக இருக்க வேண்டும். ஏன் கோணலாக இருந்தால் என்ன? விதி எப்போதும் ஒழுங்கை மட்டுமே சொல்கிறது. ஒழுங்கில் ஓர் அழகு இருப்பதாகச் சொல்கிறது. நிச்சயம் ஒழுங்கில் ஓர் அழகு இருக்கிறது. அந்த ஒழுங்கு ஒரு இயந்திரத்தின் ஒழுங்காக மாறினால் அதில் அழகு இல்லை; கலையும் இல்லை. எனவே, அனைத்து விதிகளையும் அழகாக மீற வேண்டும்.

கார்தியே பிரஸ்ஸானின் நிழற் படங்களைப் பார்த்தால் ஒவ்வொரு நிழற்படமும் ஒரு விதி மீறல். அனால், அதில் விதியும் இருக்கிறது. ஏனெனில், மீறலும் பிறகு ஒரு விதி யாகி விடுமே. ஜெர்மனியின் சுவரைப் பிடித்து ஏற முயலும் ஒரு பெண், அருகில் நின்றும் உட்கார்ந்தும் ஓடியும் வருகிற சிறுவர்கள்... இதில் இருக்கிற இயக்கம், ஒவ்வொரு உடலுக்கும் இடையில் இருக்கிற வெளி, அந்த உடலின் வெவ்வெறு இயக்கங்கள் எல்லாம் அவர் சொல் கிற தீர்க்கமான கணத்தில் நிகழ்கிறது. அந்த கணம் தவறினால் சுவரில் ஏறும் பெண்ணின் உடையில் இருக் கிற வடிவம் கலைந்து விடுமே... அந்த உடை தணிந்திருப்பதாக இந்தப் படத்தைக் கற்பனை செய்து பாருங் கள். இந்தப் படத்தில் கோடுகளின் விதி இருக்கிறது. அதன் மீறலும் இருக்கிறது.

சிற்பம், ஓவியம், நிழற்படம் இவை மூன்றிலும் இல்லாத சிலவிஷயங்கள் திரைப் படத்தில் சேர்கின்றன. அவை உருவங்களின் நேரடியான இயக்கமும் காலமும். அந்த இயக்கத்தில் ஒரு வேகம். அந்த வேகத்தில் கூடுதலும் குறைவும் சேர்ந்த தகவேற்றம் (Modulation). அதன் வழியே உருவாகிற லயம். (Rhythm). இவை தவிர பிரெஸ்ஸான் சொல்கிறாரே, 'ஒரு திரைப்படத்தின் மூன்றாவது பரிமாணம் அதன் ஒலி' என்று.

ஒரு பொருளுக்கு பத்து விதமான பண்புகள் இருக்கிறது என்று டாவின்ஸி சொல்கிறார். அந்தப் பத்து விதமான பண்புகளையும் கவனித்து ஒரு படைப்பை உருவாக்க வேண்டும். திரைப்பட உருவாக்கத்தில், இன்று இருக்கிற வேகத்தில் இந்தப் பத்துப் பண்புகளையும் கவனித்து ஒவ்வொரு சட்டகமாக இயற்றிக் கொண்டிருந்தால் படத்தை எப் போது எடுத்து முடிப்பது? பசி வந்தால் பத்தும் பறந்துபோகும் என்கிற நம் பழமொழிபோல படை பில் ஒருவிதமான பைத்திய நிலை உருவாகும்போது, டாவின்ஸி சொல்கிற பத்தும் பறந்துபோகும். பறந்து போதல் என்பது கைவிடுகிற சமரச நிலை அல்ல. ஒன்றிவிடுகிற நிலை. அது விதிகளை மறந்து நம் இயல்பில் ஒன்றாக மாறி பிறகு அது தானாகவே படைப்பில் வந்துவிடும். கார்தியே பிரஸ்ஸானுக்கு அதுதான் நிகழ்ந்தது.

குப்ரிக் சொல்வது போல, 'மனிதன் கண்டுபிடித்ததிலேயே மோசமான கலை படப்பிடிப்பு நடத்துவதுதான்.' ஏனெனில், கடுமையான சத்தங் களுக்கு நடுவே, ஒரு பெரிய கூட் டத்தை வைத்துக்கொண்டு, ஒரு நாளைக்கு எட்டு மணி நேரம், சில நாட்கள் பதினான்கு மணி நேரம், தினமும் தொடர்ச்சியாக நாற்பது ஐம்பது நாட்களுக்குக் காத்திரமாக இந்தப் படைப்புத் தொழிலை செய்ய வேண்டும்.

உலகில் எந்தக் கலையாவது இப்படி இருக்கிறதா? எந்த நாவலாசி ரியராவது அல்லது எந்த ஓவிய ராவது இவ்வளவு கூட்டத்தை வைத்துக்கொண்டு வெட்ட வெளியில் அதுவும் கொளுத்தும் வெயிலில் தினம் பத்துமணி நேரம் தொடர்ச்சியாக ஐம்பது நாட்கள் படைப்புத் தொழிலில் ஈடுபடுகிறார்

களா? பிறகு, எப்படி மற்ற கலைகளுக்கு இணையாக வைத்து திரைப்படத்தை விமர்சிக்க முடியும்? இதையெல்லாம் மதிப்பிற்குரிய திரைப்பட விமர்சகர்கள் கவனிப்பார்களாக! பெர்க்மனும் குரசோவாவும் தார்க்கோவ்ஸ்கியும் இப்படித்தானே செழியன் படங்களை எடுத்திருப்பார்கள் என்ற இன்னொரு குரலும் கேட்கிறது. அது உள் மனதின் குரல்தான்.

பெர்க்மனையும் குரசோவாவையும் தார்க்கோவ்ஸ்கியையும் நீங்கள் இங்கு நினைவு கூர்வது மிகவும் பொருத்தமானது. பெர்க்மனின் பித்து நிலைக்கு அவரது படங்களே சாட்சி: சைலன்சும் பெர்ஸோனாவும் க்ரைஸ் அண்ட் விஸ்பர்ஸும். குரோசாவின் சுயசரிதையிலிருந்து முகிழ்ந்த அவரது குறும்படங்களின் தொகுப்பான ட்ரீம்ஸிலுள்ள படங்கள் இயக்குனராக அவரது கலை மற்றும் அதிகார பித்தை அவர் மீள்பார்வையிடும் காட்சி நம்மை நெகிழ வைப்பவை. அதில் சினிமாவின் மூலம் வாழ்வின் மையத்தை தியானிக்கும் அவரது பண்பைக் காணலாம். அதைப் போலவே தார்க்கோவ்ஸ்கியும். குறிப்பாக கடைசிப் படங்களான நாஸ்டால்ஜியாவும் ஸாக்ரிபைசும்.

Sacrifice படத்தில் அந்த தீ எரியும் கடைசி காட்சியில் தார்க்கோவ்ஸ்கி ஒருவிதமான பைத்திய நிலையில் இங்கும் அங்கும் நடப்பதை நான் பட உருவாக்கப் பதிவில் (Making Video) பார்த்திருக்கிறேன். அவ்வளவு அவசரத்துடனும் பதட்டத்துடனும் தான் அற்புதமான காட்சிகள் உருவாகி இருக்கின்றன. மாலையில் அந்த மாய ஒளியின் கடைசித் தருணங்களில் ‘லைட் போகுது’ என்று பதறி ஒட்டுமொத்தக் குழுவும் இங்கும் அங்கும் ஓடி சூரியன் மறைகிற கடைசி நொடிவரைக்கும் வேலை செய்து காட்சியைச் சிறப்பாக எடுத்து முடித்ததும் வருகிற ஆசுவாசத்தையும் சினிமா மட்டும்தானே தரமுடியும்?

திரைப்படத்தில் அழகியல் என்பது மேலே சொன்ன எல்லா விஷயங்களையும், உபரியாக அவசரத்தையும் சேர்த்துக்கொண்டு கூடுதலாக ஒளியையும் ஒலியையும் நகர்வையும் சேர்த்துக்கொள்கிறது. இதன் அழகு என்பது அதன் ஒழுங்கின் வழியே கதையின் இயல்பைப் பிரதிபலிக்க வேண்டும். திரைப்பட இயக்குனர் ராபர்ட் பிரஸ்ஸான் சொல்வது போல, “இங்கு அழகான ஒளிப்பதிவு என்பது அவசியமே இல்லை. கதைக்குத் தேவைப்படுகிற இயல்பான ஒளிப்பதிவுதான் வேண்டும்.”

இந்த இயல்பு என்பது எதனுடைய இயல்பு? இயக்குனருடைய இயல்போ அல்லது ஒளிப்பதிவாளருடைய இயல்போ அல்ல மாறாகக் கதையினுடைய இயல்பு. கதையின் வேறுபட்ட கதாபாத்திரங்களின் வழியே ஓர் உருவ அமைதி கொண்டு கதைக்குள் நிகழும் இந்த இசைவுதான் அந்த இயல்புதான் ஓர் இயக்குனரை, அதன் ஒளிப்பதிவாளரை நுட்பக் கலைஞர்களை ஒரே திசையை நோக்கி வழிநடத்துகிறது.

“ஒரு மோசமான திரைக்கதையை வைத்துக்கொண்டு ஒரு நல்ல இயக்குனரால்கூட ஒரு நல்ல படத்தை தர முடியாது” என்று குரசோவா சொல்வதன் அடிப்படை, கதை வழியே நிகழ்கிற இசைவைக் குறித்ததுதானே... எனவே, ஒரு திரைப்படத்தை உண்மையில் இயக்குவது அதன் திரைக்கதைதான். அது ஏற்படுத்துகிற மனநிலைதான். அது உருவாக்குகிற இசைவுதான் முக்கியமாக இருக்க முடியும். இயக்குனர், ஒளிப்பதிவாளர், இசையமைப்பாளர், நடிகர்கள் உள்ளிட்ட எல்லோரும் உபகருவிகள். ‘ஒரு நல்ல திரைப்படம் தனக்குத் தேவையான அனைத்தையும் தானே சேர்த்துக்கொள்ளும்’ என்கிற மேற்கோளின் அர்த்தமும் இதுதானே.

எனவே, அழகு என்பது ஒருவிதமான ஒழுங்கில், இசைவில் ஏற்படுகிறது என்றால் திரைப்படத்தினுள் அந்த அழகியல் திரைக்கதை முன்மொழியும் மனநிலையில் இருந்து துவங்குகிறது. பிறகு இயக்குனரின் மனநிலை; பிறகு ஒளிப்பதிவாளரின் மனநிலை. எனவேதான் பெர்க்மனும் நிக்வெஸ்டும் இணையும்போது ஒரு மாயம் நிகழ்கிறது. வாங் கார்வையும் கிறிஸ்டோபர் டாயலும் இணையும்போது அதே மாயம் நிகழ்கிறது. இங்கு ஸ்ரீதர் வின்சென்ட், மணிரத்னம் - பி.சி. ஸ்ரீராம் என ஒரு இணைப்பு அதனதன் சூழலுக்கும் தன்மைக்கும் ஏற்ப மாயம் நிகழ்த்தும்.

பெரும்பாலும் பாடல் காட்சிகளை படம் பிடிக்கும்போது இசையின் லயத்துடன் கேமராவின் நகர்வும் பொருந்துகிற போது ஒரு இணைப்பு நிகழும். அதாவது நேர்முனையும் எதிர்முனையும் இணையும் போது ஒரு மின்சாரம் உருவாகுமே அதுபோல இசையின் இயக்கமும் காட்சியின் இயக்கமும் மிகச் சரியாகச் சேர்கிற போது ஓர் இணைப்பில் நாம் சாட்சியாக உடன் இணைகையில் உடல் சிலிர்க்கும். இந்த சிலிர்ப்பை, படம் பிடிக்கும் போது நான் அடிக்கடி உணர்ந்திருக்கிறேன்.

உதாரணமாக சமீபத்தில் ‘பரதேசி’ படத்தில் எல்லோரும் ஊரைவிட்டுக் கிளம்புகிற அந்த பயணப் பாடலை எடுக்க உத்தேசித்து ம்ாலையில் அதற்கான வேலை நடந்து கொண்டி

ருந்தது. மானாமதுரையின் ஒரு வறண்ட செம்மண் பகுதியில் ஐநூறுக்கும் மேற்பட்ட துணை நடிகர்கள் தயாராக இருந்தார்கள். அவர்களுக்கு முன்னால் கங்காணி செல்கிற மாட்டு வண்டியும் தயாராக இருந்தது.

நாற்பதடி கிரேனில் கேமராவை வைத்துக்கொண்டு கீழே நானும் தயாராக இருந்தேன். பாடல் அப்போது பதிவாகாமல் இருந்ததால் ஓர் இந்திப் பாடலைப் போட்டுப் படம் எடுத்தோம். படத்தில் இந்தக் காட்சி பாடலின் இடையில் வந்தாலும் இந்தப் பாடலுக்காக நாங்கள் எடுக்கிற முதல் காட்சி இதுதான். அதாவது குழுவில் இருக்கிற நாங்களே முதல் முறையாக இப்போதுதான் இந்தக் காட்சியைப் பார்க்கப் போகிறோம்.

காட்சிக்கு எல்லாம் தயாரானதும் பாடல் ஒலிக்கத் துவங்கியது. அப்போது கேமராவின் பரந்த காட்சிக்குள் வெற்று நிலமே இருந்தது. நிலக்காட்சியில் யாருமில்லை. பாடல் ஒலிக்கத் துவங்கி சில நொடிகளில் நடிகர்கள் சட்டகத்தின் வலது பக்கத்திலிருந்து காட்சிக்குள் நுழைவார்கள். அவர்கள் நுழைந்து ஒரு சில நொடிகளில் கிரேன் உயரவேண்டும். இதுதான் ஏற்பாடு.

மாலை ஒளி வேகமாக இறங்கிக் கொண்டிருந்ததால் இவ்வளவு கூட்டத்தையும் வைத்துக்கொண்டு ஒத்திகை பார்த்து திரும்பவும் அவர்களைப் பழைய நிலையில் நிறுத்துவது சாத்தியமில்லை. எனவே, பரபரப்பாக எல்லாம், தயாரானதும் பதிவாகப் போகிற காட்சிக்கு முந்தைய அமைதி... பாடல் ஒலித்தது. கேமரா ஓடும் சத்தம் துவங்கியது. எனது முன் இருக்கும் சட்டகத்தில் தெரியும் பரந்த நிலப் பரப்பில் காற்று பலமாக வீசிக்கொண்டிருக்க, மாட்டுவண்டி நுழைந்து பின்னால் கந்தல் ஆடைகள் காற்றில் படபடக்க கிராமத்து மக்கள் நடந்து வந்ததும், 'கிரேன்' என்று சத்தம் செய்தேன். கிரேன் உயர்ந்தது.

பாடலின் ஆரோஹணமும் கிரேனின் உயர்வும் ஒன்றுசேர உடல் சிலிர்த்தது. காட்சியின் ஓர்மையில் கண்கலங்கி எதிரில் நிகழ்வது ஒரு திரைப்படத்தின் காட்சிதான் என்கிற உணர்வு மறந்தது. அது ஓர் அற்புதமான உணர்வு நிலை.

பரதேசி

காட்சி முடிந்து கிரேனிலிருந்து கீழே இறங்கினால் இயக்குனர் உள்ளிட்ட அங்கிருந்த அனைவரும் கண்கலங்க நின்றிருந்தார்கள். சிலர் அருகில் வந்து கை கொடுத்தார்கள். ஆச்சரியம் என்னவெனில் படம் பிடிக்கும் போது எல்லோருக்கும் ஏற்பட்ட சிலிர்ப்பு, அதே காட்சியை அரங்கத்தில் பார்க்கும்போது பார்வையாளருக்கும் ஏற்படுவதை நான் கண் கூடாகப் பார்த்தேன். அது ஏன் என்று தெரியாது. எம்.டி. முத்துக்குமாரசாமி, படம் குறித்த சிறந்த காட்சிப் படிமங்களில் ஒன்றென இந்தக் காட்சியையும் குறிப்பிட்டிருந்தார். எப்படி இது நிகழ்கிறது? முதல் பார்வையாளனாக நான் பார்க்கும்போது எனக்கு ஏற்படும் காட்சி அனுபவம் உண்மையாக இருந்தால் அது பார்க்கிறவரையும் பாதிக்கிறது.

சமீபத்தில் குரசோவா பற்றிய ஆவணப்படம் ஒன்று பார்த்தேன். அதில் 'Rhapsody in August' என்ற படத்தைப் பற்றிச் சொல்லும்போது ஒரு காட்சி பற்றிச் சொல்கிறார். "பாட்டி மழையில் ஓடுகிறாள். அவளது பேரக் குழந்தைகள் பின்னால் ஓடுகிறார்கள். பாட்டி குடை பிடித்திருக்கிறாள். காற்றில் எதிர்பாராத கணத்தில் குடை பின் பக்கமாக மடங்கிவிடுகிறது. இந்த தருணத்தை நான் எதிர்பார்க்கவில்லை. படம் பிடிக்கும்போது ஒரு சிலிர்ப்பைத் தந்த தருணம் அது. இந்தக் காட்சி திரையில் ஓடும்போது பாட்டியின் குடை எதிர்த் திசையில் மடங்கியதும் பார்வையாளர்கள் அழுதார்கள். ஏன் என்று எனக்குச் சொல்லத் தெரியவில்லை. அதுதான் சினிமாவின் சக்தி" என்கிறார்.

திரைப்படத்தின் எல்லாக் காட்சியிலும் இது நிகழ்வதில்லை. எப்போதாவதுதான் ஒரு தரிசனம் போல இது நிகழும். இந்த தருணத்தை அல்லது தரிசனத்தை அழகியலின் உன்னதமான கணம் என்று சொல்லலாம். எல்லாம் ஓர் ஒழுங்கில் இருக்கையில் பாட்டியின் குடை மடங்குவது போல எதாவது ஒன்று காட்சிக்குள் நடக்கிறது. 'பரதேசி' பாடல் காட்சியில் பலமான காற்று அல்லது மாலை ஒளி எதாவது ஒன்று இல்லாதிருந்திருந்தால், அல்லது கிரேன் ஒரு நொடி தயங்கி உயர்ந்திருந்தால், அந்தச் சிலிர்ப்பு நிகழ்ந்திருக்குமா தெரியாது.

ஐன்ஸ்டீன் படத்தொகுப்பு பற்றிச் சொல்லும்போது, இரண்டு காட்சிகள் சரியாகச் சேர்கையில் மூன்றாவது ஒன்று தோன்றும் என்கிறார். அது படத்தொகுப்பில் மட்டுமல்ல படப்பிடிப்பிலும் நிகழும். எல்லாம் ஓர் ஒழுங்கில் சரியாக இருந்தால் மூன்றாவது ஒன்று புதிதாகத் தோன்றுகிறது. அது பிரஸ்ஸானின் Decisive Moment போல அந்தக் கணத்தில் மட்டுமே நிகழும். பிறகு நாமே அதை உருவாக்க நினைத்தாலும் முடியாது.

எனவே, ஒரு திரைப்படம் நாம் என்னதான் திட்டமிட்டு உருவாக்கினாலும் அதன் போக்கில் எதாவது ஒன்று நிகழ்கிறது. இது ஓர் அமானுஷ்யம்தான். எனது அனுபவத்தில் இன்னொரு நிகழ்ச்சியையும்

பரதேசி படப்பிடிப்பில் பாலா

பகிர்ந்துகொள்ள விரும்புகிறேன். ‘கல்லூரி’ படத்திற்காக நான் ஒப்பந்தம் ஆன பிறகு ஒருநாள் இயக்குனர் பாலாஜி சக்திவேல் என்னிடம் கதை சொன்னார். சொல்லும் போது நாயகி தன் காதலை உணரும் காட்சியில் நாயகன் கால்பந்து விளையாடுகிறான். அந்த விளையாட்டு மழையில் நிகழ்ந்தால் நன்றாக இருக்கும் என்று சொன்னார். “சரி” என்று சொன்னேன்.

சரி என்று சொன்னேனே தவிர மழை வரவேண்டுமே என்று மனதுக்குள் நினைத்துக் கொண்டேன். செயற்கை மழை சரியாக இருக்காது. ஒரு கால்பந்து மைதானத்துக்கு செயற்கை மழை போடுவது என்பது சாத்தியமும் இல்லை. மழை வரும், வரவேண்டும் என்று மட்டும் நினைத்துக்கொண்டேன். ஏனெனில், படப்பிடிப்பு நடப்பது என் சொந்த ஊரான சிவகங்கையில், அதுவும் மே மாதத்தில். நல்ல காலத்திலேயே மழைவராத ஊர் அது.

படப்பிடிப்புக்குக் கிளம்பி விட்டோம். அந்த மழைப்பாடலுக்கான காட்சியை எடுக்கும் நாளில் சிறிய தண்ணீர் வண்டி வந்திருந்தது. அந்த வண்டியில் இருந்த தண்ணீரை வைத்து கல்லூரி வராந்தாவில் தோழியுடன் நாயகி நின்று பேசுகிற காட்சியை செயற்கை மழை வைத்து எடுத்துக் கொண்டிருக்கும்போது நிஜ மழை வந்தது. எல்லோரும் பரவசத்துடன் ஓடிவந்து நிஜமழையில் படம் பிடித்தோம். இரண்டுமணி நேரம் நீடித்த மழையில் அவசர அவசரமாகக் காட்சிகளை எடுத்ததும் மழை நின்றது. “அப்பாடா” என்று நினைக்கையில் இன்னும் கொஞ்சம் ஷாட்ஸ் எடுக்கணுமே என்று இயக்குனர் சொன்னார். இந்த மழையில் நிகழ்ந்த காட்சிகளுடன் பொருந்துவது மாதிரி திரும்பவும் எடுக்க வேண்டுமென்றால் க்ளோசப் தான் எடுக்க முடியும். என்ன செய்வது?

மறுநாள் மனம் ஒப்பாமல் செயற்கை மழையை வைத்து சில அண்மைக் காட்சிகள் எடுத்துக் கொண்டிருக்கும் போது ஆச்சரியமாகத் திரும்பவும் மழை வந்தது. சரியாக ஒருமணி நேரம் முந்தைய நாள் போல அடர்த்தியான மழை. பாடலை எடுத்து முடித்தோம். நாங்கள் படப்பிடிப்பு நடத்திய கோடை காலத்தில் ஐம்பது நாட்களில் இந்த இரண்டு நாள் மட்டும்தான் மழை பெய்தது. அந்த மழை இல்லையெனில் அந்தக் காட்சியை கற்பனை செய்யவே முடியவில்லை. இதுபோல சில விஷயங்கள் தாமாக நடக்கும்.

திரைப்படத்தில் மட்டுமல்ல அவரவர் துறை சார்ந்து தீவிரமாக இயங்குகிற ஒவ்வொருவருக்கும் இதுபோன்ற அனுபவம் நிச்சயம் இருக்கும்.

எனவே, இந்த அழகியல் என்பது அகத்தில் இருக்கிறது என்றுதான் நான் நம்புகிறேன். ஒளிப்பதிவில் இயல் (Composition) பற்றிச் சொல்லும்போது அது பிறக்கும்போதே வருகிற இயல்பு (Inborn nature) என்று 5c’s of Cinematography சொல்கிறது. நான் மேற்கத்திய இசை படிக்கும்போது எட்டாம் நிலையில் தியரிக்கான பாடங்களின் கடைசியில் ஒரு வரி வருகிறது. ‘இதுவரை நீங்கள் படித்த கோட்பாடுகள் எல்லாம் கண் தெரியாமல் வாசிக்கிற ஒருவரின் கேள்வி ஞானத்தின் முன்னால் எதுவுமே இல்லை’ என்கிறது. அதாவது இயல்பில் வருகிற ஞானம்தான் முக்கியம். அகத்தில் இருக்கிற வடிவமைதிதான் இயல்பு.

நுண்ணிய நூற்பல கற்பினும் மற்றுந்தன்
உண்மை அறிவே மிகும்

என்று வள்ளுவர் சொல்வதும் இதுதான்.

எனவே, அவரவர் இயல்பில் ஓர் ஒழுங்கு இருக்கிறது; ஒரு லயம் இருக்கிறது. அதைக் கண்டு கொள்வதுதான் அழகு. அந்த அழகில் தோய்ந்து நாம் தன்னிச்சையாகச் செய்வதுதான் இயல். சமையலுக்கான சேர்மானங்கள் ஒன்றுதான். ஆனால், கைப்பக்குவம் ஒருவருக்கொருவர் வேறுபடுகிறதே எப்படி? ஏனெனில், அதில் சமைப்பவரின் மனம் இருக்கிறது; அன்பு இருக்கிறது; இயல்பு இருக்கிறது. அதுபோலவே கலையில் அது சிற்பம், ஓவியம், எழுத்து, சினிமா என்று எதுவாக இருந்தாலும் நம் ஆழ்மனதின் இயல்புதான் காட்சியாக வெளியே வருகிறது. இதில் பயிற்சியின் வழியே வருகிற ஞானமும் ஒழுங்கும் சேரும்போது அது முழுமையான அழகியலாக மலர்கிறது.

பிக்காசோவின் வாழ்வின் நடந்த சம்பவம் ஒன்று நினைவுக்கு வருகிறது. பிக்காசோவை ஒரு பெண் வழியில் சந்திக்கிறாள். உடனே என்னை ஒரு கோட்டோவியமாக வரைந்து கொடுங்கள் என்று கேட்கிறாள். பிகாசோவும் ஒரு காகிதத்தில் சில நொடிகளில் அவளை வரைந்து கொடுக்கிறார். உடனே, அந்தப் பெண் இதற்கு நான் எவ்வளவு தரவேண்டுமென்று கேட்கிறாள். மூன்று லட்சம் என்கிறார் பிக்காசோ. உடனே அந்தப் பெண் அதிர்ச்சியடைந்து சில நொடிகளில் வரைந்ததற்கு மூன்று லட்சமா என்று கேட்க அதற்கு பிக்காசோ, “சில நொடிகளில் வரைவதற்கு முப்பது வருடங்களுக்கு மேல் பயிற்சி செய்திருக்கிறேனே” என்கிறார்.

பயிற்சியின் வழியாக ஓர் ஒழுங்கு உருவாகிறது. அது இயல்புடனும் உண்மையான கலைஞனுக்கே உரிய தியானத் தன்மையுடன் சேரும்போது

அது புதிய அழகியலுடன் பரிணமிக்கிறது.

நீங்கள் டிஜிட்டல் அழகியல் பற்றிக் கேட்டீர்கள். சமீபத்தில் எனது ஆசிரியர் பி.சி. ஸ்ரீராம் அவர்களைச் சந்தித்தபோது அவர் சொன்ன ஒரு விஷயம் இப்போது நினைவுக்கு வருகிறது. ஒளிப்பதிவு பற்றிப் பேச்சு வரும்போது, "இப்போது எல்லாருமே நன்றாக ஒளிப்பதிவு செய்கிறார்கள். ஆனால் என்ன... எல்லாம் ஒரே மாதிரி இருக்கு..." என்றார்.

ஒருமுறை ஒளிப்பதிவாளர் ஜனுஸ் காமின்ஸ்கி, "என்னுடைய ஒவ்வொரு பிரேமிலும் என்னுடைய கையெழுத்து ஒளிந்திருக்கிறது" என்று சொன்னார். ஒரு ஓவியர் தான் வரைகிற ஒவ்வொரு படத்திலும் தனது கையொப்பம் இடுவது போல, ஒரு தேர்ந்த ஒளிப்பதிவாளர் தான் உருவாக்குகிற ஒவ்வொரு சட்டகத்திலும் தனது மறைமுகமான கையொப்பத்தை இடுகிறார். அதுதான் அடையாளம். அந்த அடையாளம் இல்லாமல் எல்லாருடைய ஒளிப்பதிவும் ஒரே மாதிரி இருப்பது ஏன்? ஒரு தனித்த அடையாளத்தை எங்கே தவற விட்டோம்?

இதன் காரணத்தை நம் சூழலின் வழியே யோசிக்கலாம். நம் ஊர்கள் அனைத்தும் ஒரே மாதிரி ஆகிவிட்டன. எங்கள் ஊரில் பீட்ஸா விற்கிறார்கள்; மதுரையில் கெஞ்சுகி கோழிகள் வந்துவிட்டன; பொள்ளாச்சி பக்கம் ஒரு கிராமத்தில் வண்டிக் கடையில் சிக்கன் நூடுல்ஸும் தந்தூரி சிக்கனும் கிடைக்கிறது. உணவுப் பழக்கத்திலிருந்து உடை வரை நகரங்களைப் பார்த்து கிராமங்கள் நகல் செய்கின்றன. ஒருவிதமாக சகலவற்றையும் நகலெடுக்கிற சமூக அமைப்பில் நாம் இருக்கிறோம். Second hand Living என்று ஜே. கிருஷ்ணமூர்த்தி இதைத்தான் சொல்கிறார்.

பழக்கங்களில் இருக்கிற இந்த நகலெடுக்கும் தன்மை படைப்புத் துறையிலும் அதிகமாக இருக்கிறது. சென்னை வந்த புதிதில் லேண்ட்மார்க்கில்தான் 5C's of Cinematographyயைப் பார்த்தேன். அது வாங்குகிற விலையிலும் இருக்காது. இதற்காகவே அடிக்கடி லேண்ட்மார்க் போய் நின்றுகொண்டே முடிந்தவரை அதைப் படித்திருக்கிறேன். பிறகு,

கல்லூரி

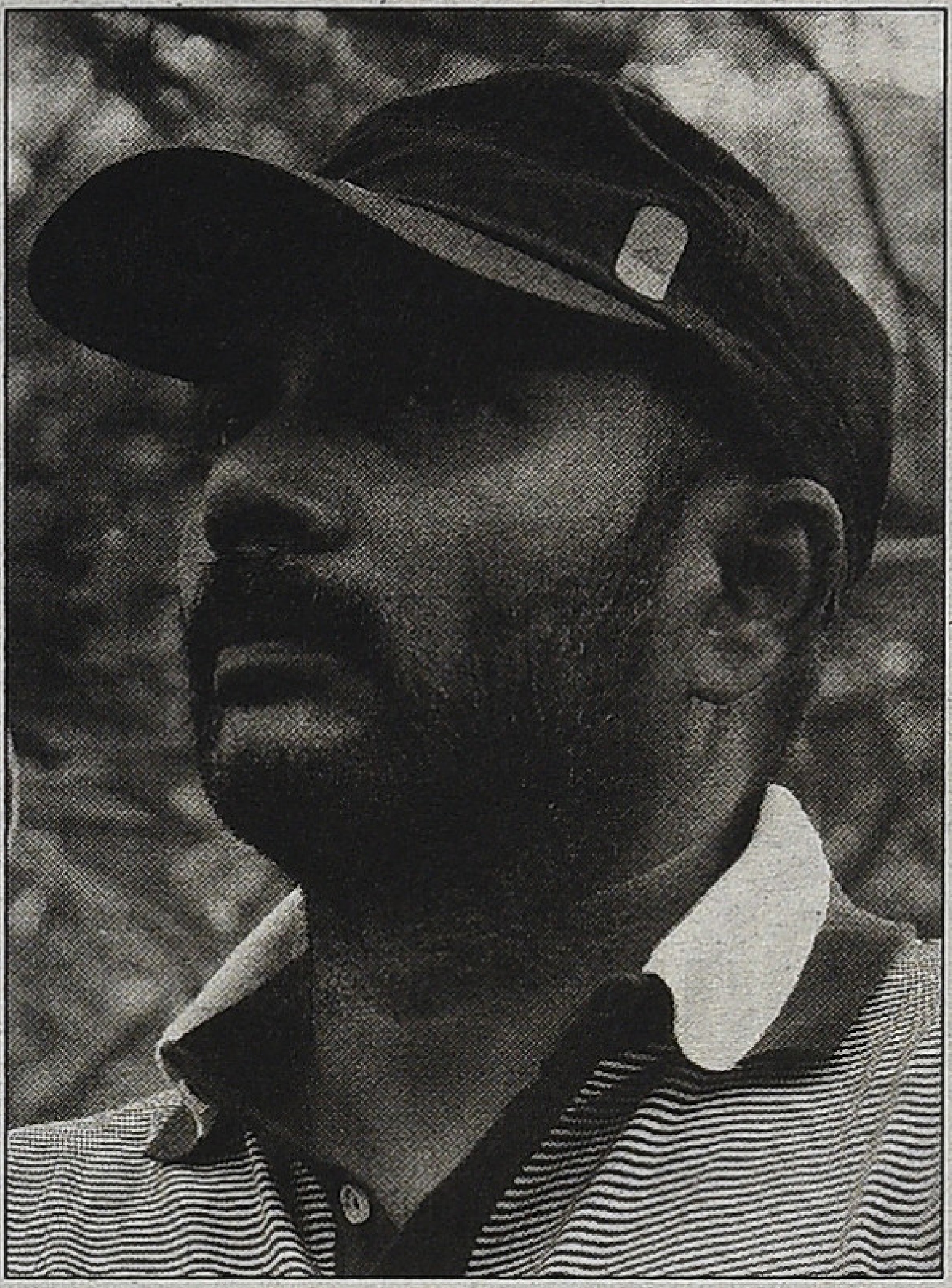
எனது ஆசிரியரிடம் உதவியாளராகச் சேர்ந்ததும் அவரது நூலகத்தில் இருந்தது. இப்போது எனது உதவியாளர் ஒரு பென் ட்ரைவ் தருகிறார். அதில் '5C' உள்ளிட்ட சினிமா குறித்த முக்கியமான முன்னூறு நூல்கள் ebook ஆக இருக்கிறது. எதையும் நகல் எடுக்கலாம். எதையும் தரவிறக்கம் செய்யலாம். எல்லாவற்றுக்கும் ஒரு அப்ளிகேஷன் வந்துவிட்டது. இந்த வசதி தரும் சோம்பேறித்தனம் எதையும் நினைவில் வைக்க வேண்டிய தேவையையும் அழித்துவிடுகிறது.

ஒரு படம் நன்றாக இருக்கிறதே என்றால், "சார் இது அந்தக் கொரியன் படம்" என்கிறார்கள். 'யாரைத்தான் நம்புவதோ பேதை நெஞ்சம்' என்று பாடத்தான் முடியும். இதில் சோகம் என்னவென்றால் அது கொரியன் படமாகவும் இருக்காது தமிழ்ப் படமாகவும் இருக்காது. ஏனெனில், நம் படங்களின் அமைப்பு (Structure) அப்படி. நண்பர் ஒருவர்தான் சொன்னார், "நீங்க துபாய் ரிட்டர்னா" என்று. வாசனையையும் லுங்கியையும் வைத்து ஒருவரை எளிதாகக் கண்டுபிடித்துவிட முடிவதைபோல தமிழ்ச் சூழலுக்கு பொருந்தாத ஒரு கதையமைப்பில் ஒரு படம் வந்தால் அது நிச்சயம் டவுன்லோட்தான். உண்மைதான் நம் படங்களில் இருக்கும் பாடல்கள், இடைவேளை, காதல் முதலான அமைப்பு இந்த நகல்களை எளிதாகக் காட்டிக் கொடுத்துவிடும். படம் நன்றாக இருக்கும். ஆனால், ஒரு அடையாளம் இருக்காது.

கதைதான் படத்தின் குணாதிசயத்தைத் தீர்மானிக்கிறது. ஒரு இயக்குனரின் குணாதிசயம்தான் படத்தின் கதையைத் தீர்மானிக்கிறது. இரண்டிலும் தனித்துவம் இருந்தால் அந்தப் படத்தின் ஒளிப்பதிவிலும் தனித்துவம் இருக்கும்.

நம் இயல்பு எது என்று கண்டுபிடிப்பதில்தான் இந்த தனித்துவம் என்பது இருக்கிறது. சாப்ளினுக்குள் ஒரு நகைச்சுவை உணர்வும் அப்பாவித்தனமும் இயல்பாகவே இருந்தது. சிறுவயதில் அவரது அம்மா மேடையில் பாடும்போது திக்குகிறார். உடனே சாப்ளின் மேடை ஏறிப் பாடுகிறார். ஒரு சிறுவன் பாடியதைப் பார்த்ததும் பணத்தை மேடை நோக்கி வீசி எறிகிறார்கள். சாப்ளின் பாடுவதை நிறுத்திவிட்டு பணத்தைப் பொறுக்குகிறார். கூட்டம் சிரித்து ஆரவாரிக்கிறது. இந்த நிஜ வாழ்க்கைச் சம்பவம் சாப்ளின் படத்தின் ஒரு காட்சியைப் போலவே இருக்கிறது. எப்படி? அவர் தன் இயல்பு எது என்று கண்டறிந்தார். அதையே படமாகவும் ஆக்கினார். அந்த இயல்புதானே யாருக்கும் வாய்க்காத தனித்துவம்!

திரைத்துறையில் Trend setter என்கிற சொல் பத்து வருடத்துக்கு ஒருமுறை கேட்கும். இது எப்படி நடக்கிறது? ஒரு பாணியை நிறுவுகிறவர் யார்? பாணி என்பது என்ன? ஒரு தனித்துவமான படைப்பு பத்து வருடங்களுக்கு தொடர்ந்து மாதிரிகளை உருவாக்குகிறது. அதை இன்னொரு தனித்துவமான படைப்பு வந்து உடைக்கிறது. பாணியை நிறுவுகிறவர் பிறகு என்ன ஆகிறார்? அவர் தனது



பாணியையே திரும்பவும் நகல் எடுக்கிறார்.

இங்கு ஒரு வெற்றி சில சமன்பாடுகளை உருவாக்குகிறது. வணிகம் சார்ந்த தேவை கருதி அந்த சமன்பாடு ஒரு வார்ப்பை உருவாக்குகிறது. ஒரே வார்ப்பில் பல படங்கள் வருகின்றன. பிறகு இந்த அலையில் சிக்காமல் ஒருவர் தனித்துவத்துடன் வருகிறார். இன்னொரு புதிய பாணி உருவாகிறது.

குழந்தைகள் என்ன செய்தாலும் அழகாக இருக்கிறது. காரணம் அவர்கள் தர்க்கரீதியான விமர்சனங்கள் குறித்த எந்தக் கவலையும் இல்லாமல் சுதந்திரமாக தனக்குத் தோன்றியதைப் பதிவு செய்கிறார்கள். அது தான் அழகியலின் துவக்கம் என்று நினைக்கிறேன். தனித்துவம். அந்த தனித்துவத்தின் வழியே ததும்பும் யதார்த்தம். இயல்பு. அதுதான் அழகு. எனவே, சமச்சீர் போல சமநிலைபோல சமகாலத்தில் தனித்துவம்தான் அழகியலின் முக்கியமான அம்சம் என்று நான் கருதுகிறேன்.

டிஜிட்டல் சினிமா வந்துவிட்ட சூழலில் யார் வேண்டுமானாலும் ஒரு கேமராவை இயக்கமுடியும். இது வரவேற்கத்தக்க சுதந்திரம் என்றபோதும், ஒளிப்பதிவில் எந்த முன் தேடலும் அனுபவமும் இல்லாத ஒருவர் எதை வேண்டுமானாலும் பதிவு செய்ய முடியும். இதன் இணையான விளைவாக இன்னொன்றையும் நாம் யோசிக்க வேண்டும். தற்போது திரைப்படத்தின் ஆயுள் குறைந்து விட்டது. ஒரு படம் வெள்ளிக்கிழமை வெளியாகி ஞாயிற்றுக்கிழமைக்குள் முடிந்துவிடுகிறது. ஒருவாரத்தைக் கடந்தால் பெரிய விஷயம். இவ்வாறு மூன்றுநாளில் முடிந்துவிடுகிற ஒரு திரைப்படத்தை எவ்வளவு செலவு குறைவாக உருவாக்க முடியுமோ அவ்வளவு நல்லது என்ற மனநிலையும் வந்துவிட்டது. Fast food ñ£FK Fast cinema.

முன்பு ஸ்டுடியோக்களில் ஒளியமைப்பு செய்யும்போது அதற்கென தனி லைட்டிங் கால்ஷீட் இருக்கும். இப்போது ஸ்டுடியோ இல்லை. இயல்பான ஒளியிலேயே படத்தை எடுப்பதும் நல்ல விஷயம்தான். ஆனால், எது இயல்பு என்று அதன் தாத்பர்யம் புரிந்திருப்பது அவசியமில்லையா? கோடம்பாக்க மொழியில் சினிமாடோகிராபி பற்றிச் சொல்லும்போது, “பொம்மை வருதா விடு, அவ்வளவுதான்'' என்பார்கள். எனக்கு பொம்மை வேண்டாம், மனிதர்கள் வேண்டும். கண்ணில் பார்க்கிற மாதிரி, தொட்டு உணர்வது மாதிரி மனிதர்கள் திரையில் தோன்ற வேண்டும் என்று நினைத்துக்கொள்வேன். பொம்மை எப்படி மனிதனாக மாறும் என்கிற ரகசியம் இப்போதுதான் கொஞ்சம் புரிகிறது. ஆறுபடம் எடுத்த பிறகுதான் எனக்கு அடிப்படையே புரிகிறது. ‘காட்சிப்பிழை’ சென்ற இதழில் பி.என். சுந்தரம் அவர்களின் நேர்காணல் படித்தேன். பிரமிப்பாக இருந்தது. 200 படத்திற்கு ஒளிப்பதிவு செய்திருக்கிறேன் என்கிறார். கடலை முதன் முறையாகப் பார்க்கிற குழந்தையின் வியப்புதான் எனக்கு. இனிமேல்தான் இந்தக் கடலில் இறங்கவேண்டும்; குளிக்க வேண்டும்; மூழ்கவேண்டும்; பயணிக்க வேண்டும். முடிந்தால் முத்தெடுக்கவும் வேண்டும்.

சமீபத்தில் சந்திக்கும்போது பி.சி. சார், தனது சிறுவயதில் மார்க்கஸ் பாட்லேயை சந்தித்ததைச் சொன்னார். ‘ஹியூகோ' படத்தில் அந்தச் சிறுவன் ஜார்ஜ் மெலியை சந்திக்கிற காட்சிதான் என் நினைவுக்கு வந்தது. மேன்மக்கள் மேன்மக்கள்தான்.

இந்த சினிமாவும் ஒளிப்பதிவும் எத்தனை பிரமாண்டம். மார்க்கஸ் பாட்லே, வின்சென்ட் மாஸ்டர், பி.என். சுந்தரம், பி.லோக்நாத், பெயர் அறியாத எத்தனை மேதைகள், பி.சி. ஸ்ரீராம், பாலுமகேந்திரா, அசோக் குமார், சந்தோஷ்சிவன்... சொல்லாமல் விட்ட பெயர்கள் எத்தனை? இன்னொரு பக்கம் திரும்பினால் ஸ்டெரேரா, நிக்விஸ்ட், ஃப்ரடி யங், காமின்ஸ்கி, கிறிஸ்டோபர் டாயல்... இது எத்தனை பிரமாண்டம்? இன்றைக்கும் வின்சென்ட் மாஸ்டரின் ஒவ்வொரு காட்சியைப் பார்க்கும் போதும் ஒரு ஓவியம் போலவே உணர்கிறேன். சமீபத்தில் அவரது பார்கவி நிலையத்தின் ஒரு பாடலைப் பார்த்தேன். அதன் கீழ்நிலைக் கோணங்களும் அதில் நடிகர்களை அவர் நிறுத்துகிற அழகும், சட்டகத்தை அவர் இயற்றுகிற அழகும் அப்படி இருக்கிறது. குறிப்பாக முகங்களின் வண்ணமும் ஒளியும் தைல வண்ண ஓவியத்தின் அடர்த்தியுடன் இருக்கின்றன.

எந்த வசதியும் இல்லாமல் வியூ ஃபைண்டரைக் கூட நிமிர்த்த முடியாத கேமராவையும், குறைந்த வேகம் கொண்ட பிலிமையும் (இதில் கறுப்பு வெள்ளை வேறு) வைத்துக்கொண்டு எத்தனை அசாத்தியமான பங்களிப்புகள். பி.என். சுந்தரம் சார் சொல்கிறாரே மிட்செல் கேமராவை ட்ராலியில் இருந்து கையில் எடுத்துக்கொண்டு நகர்வது குறித்து... ஆச்சரியம்தான். அந்தக் கேமராவைத் தூக்குவதற்கே ஒரு பலம் வேண்டும். இதில் ஒரு காட்சியின் தொடர்ச்சியாக சலனமில்லாமல் கையில் தாங்கி படம் எடுப்பது எப்படி? ஆச்சரியம் இன்னும் நீங்கவில்லை. ஆனால், இப்போது கோப்ரோவும் ப்ளாக் மேஜிக்கும் வந்துவிட்டது. பொம்மை எடுத்தாலே பொம்மை வந்துவிடும். மனிதர்கள் கேமராவுக்கு முன்னாலும் அவசியமில்லை, பின்னாலும் அவசியமில்லை. இங்கிருந்துதான் நீங்கள் கேட்கிற டிஜிட்டல் அழகியல் துவங்குகிறது.

எப்போதும் கேமரா அல்ல அதன் பின் இருப்பவரே முக்கியமானவர். அவரே தனது அக அழகின் வழியே காட்சியாக வெளிப்படுகிறார். எனவே, நம் இயல்பு என்ன என்று தெரிய வேண்டும். பிறகு கதையின் இயல்பு என்னவென்று தெரிய வேண்டும். அந்த இயல்புதான், அந்த உண்மைதான் அழகு. அந்த உண்மையின் வழியே வெளிப்படும் அழகியலுக்கு டிஜிட்டல், பிலிம், கறுப்பு வெள்ளை வண்ணம், என்றெல்லாம் பிரிவுகள் இல்லையென்றே நான் நம்புகிறேன்.

தொடரும்

ரம்மியும் பத்மினியும் விஜய் சேதுபதியும்

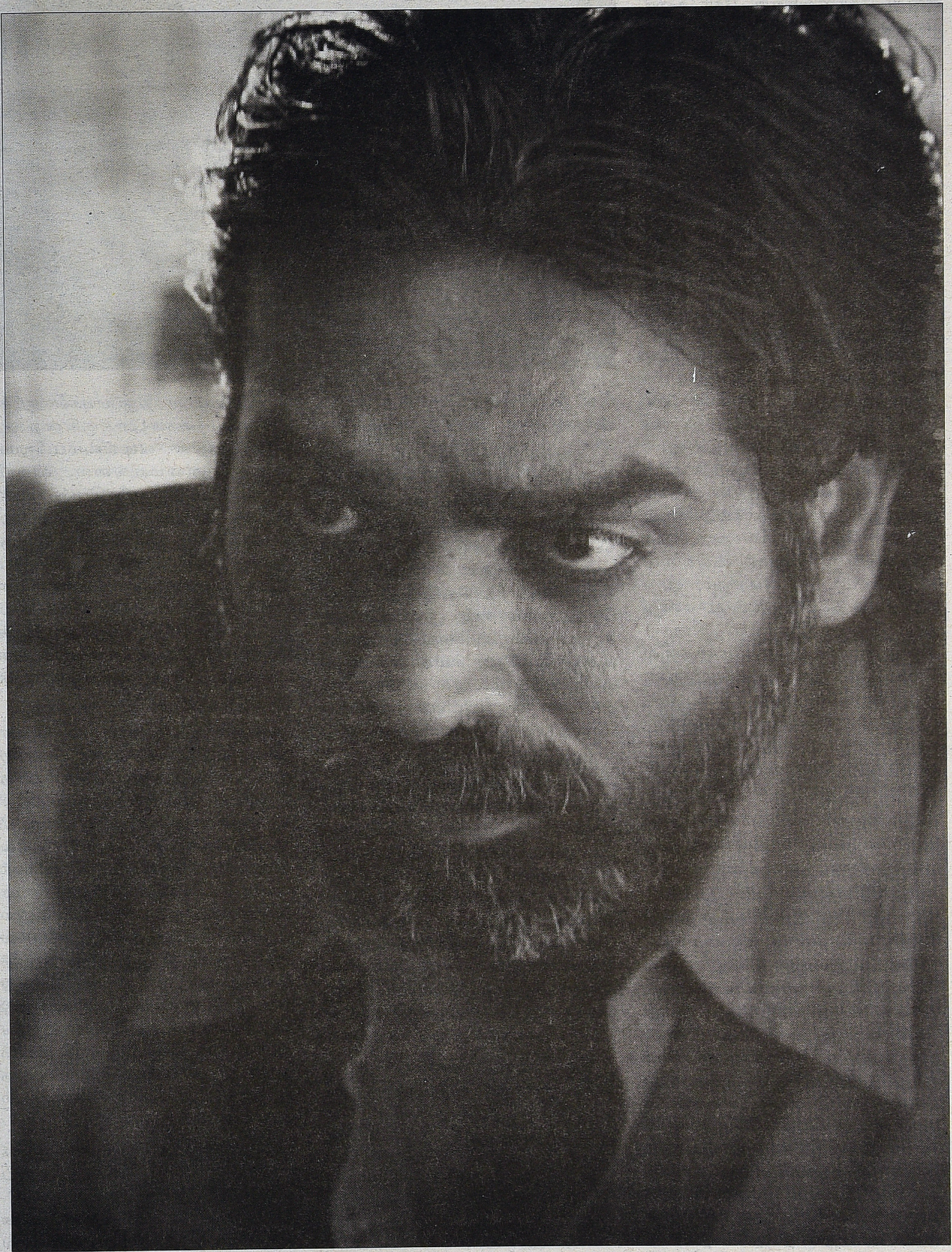
சுரேஷ் கண்ணன்

சிறிய வேடங்களுக்கான வாய்ப்பு கூடத் தரப்படாமல் மறுக்கப் பட்டேன்" என்று தனது முந்தைய கசப்பை ஒரு நேர்காணலில் நினைவு கூர்கிறார் விஜய் சேதுபதி.

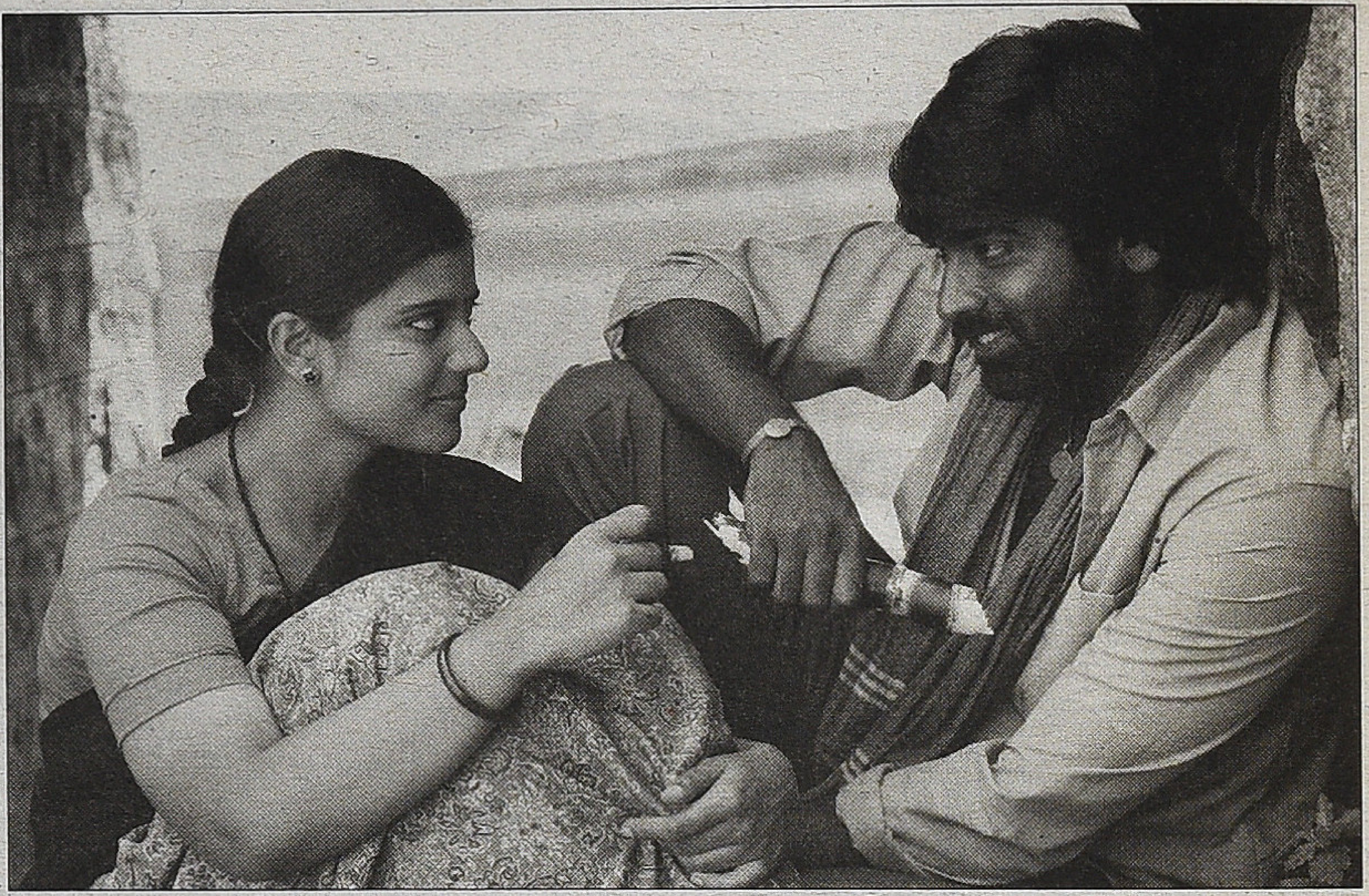
சினிமாவில் நடிகராகும் தன்னுடைய கனவை புறக்கணிக்க முடியாமல், கணக்காளராக துபாயில் பணி புரிந்ததை உதறித் தள்ளிவிட்டு, பின்பு கூத்துப்பட்டறையில் இணைந்து தன் திறமையை மெருகேற்றிக்கொண்டு, திரைப்படங்களில் சிறுசிறு வேடங்களிலும் குறும்படங்களிலும் நடித்துக் கொண்டிருந்த விஜய் சேதுபதிக்கு அதிர்ஷ்டக் காற்று 'தென்மேற்குப் பருவக்காற்று' மூலமாக அடித்தது. 'பிட்ஸா' எனும் திரில்லர் திரைப்படம் அவருக்கு மேலதிக புகழைச் சேர்த்தது. கடைசியாக அவரது திறமையும் அடையாளங் காணப்பட்டது. தமிழ் சினிமாவில் விஜய் சேதுபதி இன்று நம்பிக்கை தரும் நட்சத்திரம். அவரது உருவத்தை திரையில் கண்டவுடனேயே பெரும் உற்சாகக் கூச்சலும் சீழ்க்கை யொலியும் எழுப்பும் ரசிகர்களை சம்பாதித்திருக்கிறார்.

வெற்றியை ருசிக்க ஆரம்பித்து விட்டவுடன், சூப்பர் ஸ்டார்களை உருவாக்கும் இயக்குநர்களுடன் இணைந்து 'பஞ்ச்' டயலாக் பேசி அதிகாரத்தை நோக்கி நகர நினைக்கும் அபத்தமான பேராசையெல்லாம் அவருக்கு இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. அவர் தேர்வு செய்யும் யதார்த்தமான படங்களும் பாத்திரங்களும் இதைத்தான் காட்டுகின்றன. 'பிட்ஸா' திரைப் படத்தின் மகத்தான வெற்றிக்குப் பிறகும் 'சூது கவ்வும்' படத்தில் நாற்பது வயதுடைய சில்லறைத் திருடனின் பாத்திரத்தில் நடிக்கத் துணிகிறார். அந்தப் படத்தின் ஸ்கிரிப்டையும் குறிப்பிட்ட பாத்திரத்தின் தனித்தன்மையையும் அறிந்த பிறகே, இமேஜைப் பற்றி கவலைப்படாமல், வேறு யாரோ நடிக்கவிருந்த அந்தப் பாத்திரத்தை தான் முன்வந்து ஏற்றிருக்கிறார். இதுவே சினிமாவின் மீதுள்ள அவரின் ஆர்வத்தை வெளிப்படுத்துகிறது. அறிமுக இயக்குநர்களுக்கும் சிறந்த கதைகளுக்கும் மாத்திரமே அவர் முன்னுரிமை தருவதாகவும் தெரிகிறது. இதுவே அவரின் மீதான நம்பிக்கையைக் கூட்டுகிறது.

இப்படி சீரானதொரு வளர்ச்சிப் பாதையில் சென்று கொண்டிருக்கும் விஜய் சேதுபதியின் சமீபத்திய திரைப்படங்களைக் கவனிக்கும் போது, அவர் படங்களை தேர்வு செய்வதில் இன்னும் சற்று



கவனமாக இருக்க வேண்டுமோ என்று தோன்றுகிறது. நேர் உரையாடல்களில் திரைக்கதையை மிக சுவாரசியமாக விவரிக்கும் இயக்குநர்கள் அதை திரைப்படமாக உருமாற்றும் போது சறுக்குவதையோ தன்னுடைய பாத்திரம் திரைக்கதையில் விவரிக்கப்பட்டிருந்த அதே தன்மையுடன் பயணமாகிறதா என்பதையும் நடிகர்கள் கவனத்தில்கொள்வது நல்லது என்பதையே விஜய் சேதுபதியின் சமீபத்திய திரைப்படங்களான 'ரம்மி' மற்றும் 'பண்ணையாரும் பத்மினியும்' ஆகியவை சுட்டிக் காட்டுகின்றன.



ரம்மி' திரைப்படம் எதனாலேயோ 1980களின் காலகட்டத்தில் இயங்குகிறது. இதற்கு எவ்வித அழுத்தமான காரணத்தையோ பின்னணியோ அதன் அவசியத்தையோ திரைப்படத்தில் காணமுடிவதில்லை. 'பீரியட் ஃபிலிம்' என்கிற போலியான பாவனைதான் இதில் காணப்படுகிறது. அந்தக் காலக்கட்டத்தில் புழங்கிய பொருட்களை அண்மைக் கோணத்தில் சில காட்சிகளில் காட்டிவிட்டால் போதும், அது 'பீரியட் ஃபிலிம்' ஆகிவிடும் என்று நினைத்திருக்கிறார்கள். திரைத்துறையினர் துவக்க விழாக்களில் வழக்கமாக கூறும் தேய்வழக்கான, 'இது வித்தியாசமான படம்' என்பதைப் போலவே 'பீரியட் ஃபிலிம்' என்பதின் மூலமும் பார்வையாளர்களை ஏமாற்ற முயற்சிக்கிறார்களோ என்றும் தோன்றுகிறது.

இயக்குநர் 'சுப்ரமணியபுரம்' திரைப்படத்தின் பாதிப்பில் இந்தப் பின்னணியை யோசித்திருக்கலாம். 'சுப்ரமணியபுரம்' படத்தின் மோசமான நகல் போலவே இது தெரிகிறது.

வேலையில்லாத் திண்டாட்டம் பெருகியிருந்ததொரு காலக்கட்டம் 80கள். வேலையும் இலக்கும் இன்றி பொறுப்பற்றுத் திரிந்த இளைஞர்களை, அரசியல்வாதிகள் தங்களின் சாதுர்யத்தினால் தொண்டர்களாகவும் அடியாட்களாகவும் பயன்படுத்திக்கொண்ட அரசியல் கலாசாரத்தை 'சுப்ரமணியபுரம்' அதன் அழுத்தத்தோடும் கலைத் தன்மையோடும் கொண்டிருந்த காரணத்தினால், அந்தக் காலத்தின் பின்னணி அதன் திரைக்கதையோடு மிக கச்சிதமாகப் பொருந்தியிருந்தது.

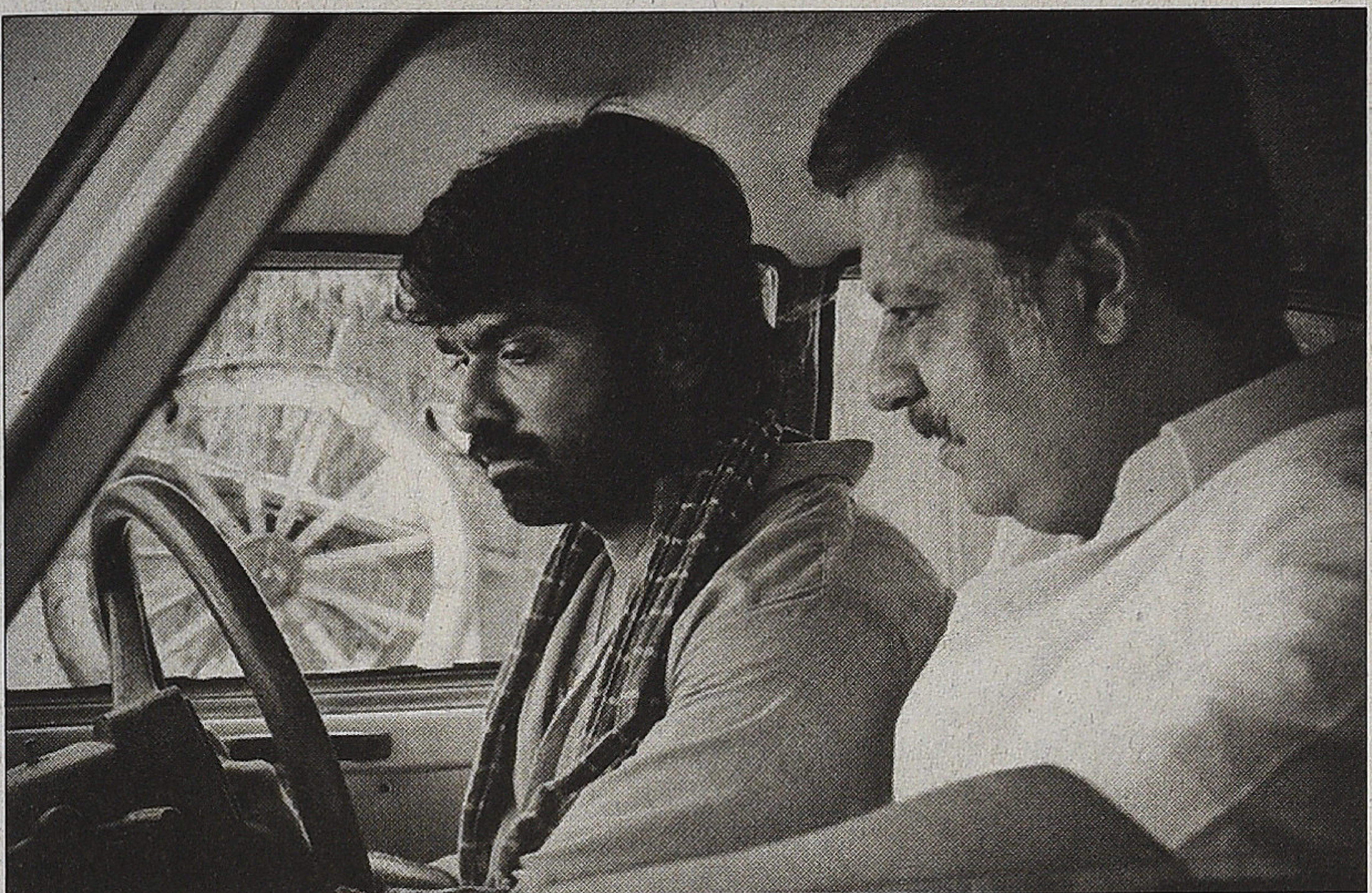
ஆனால், 'ரம்மி' திரைப்படமோ, அவ்வாறான அழுத்தங்களோ மெனக்கெடல்களோ காட்சிகளில் நம்பகத்தன்மையோ ஏதுமில்லாமல் மொண்ணையாக இருப்பதால், இந்த காலப் பின்னணி பொருந்தாமல், செயற்கையாகத் தெரிகிறது. காதல் தொடர்பாக சமூகத்தில் ஏற்படும் சாதிய வன்முறைகளும் கௌரவக் கொலைகளும் சமகாலத்திலும் ஓய்ந்துவிடவில்லை என்பதால் 80களின் காலப்பின்னணி அவசியமானதாகவும் தெரியவில்லை.

இரண்டு காதல் ஜோடிகள்... சாதிமத வேறுபாட்டினால் அமைந்த காதல் மீதான எதிர்ப்பின் காரணமாக ஒரு ஜோடியில் உள்ள ஆண் கொல்லப்படுகிறான். இந்த கௌரவக் கொலையின் பின்னணியில் இருப்பது அவன் காதலித்த பெண்ணின் தந்தை. கௌரவத்திற்காக தன்னையும் கொல்லத் துணியும் தந்தையைக் கொன்று இன்னொரு ஜோடியை இணைத்து வைக்கிறாள் அந்தப் பெண். இதுதான் 'ரம்மி' திரைப் படத்தின் கதை.

இதை அசட்டுத்தனமான நகைச் சுவைகளோடும் நுண்ணுணர்வற்ற காட்சிகளுடனும் பலவீனமான திரைக்கதையுடனும் உருவாக்கியிருக்கிறார் இயக்குநர். பார்வையாளர்களுக்கு திகைப்பை உண்டாக்குகிறேன் பேர்வழி என்று திரைக்கதையில் அவர் உருவாக்கி வைத்திருக்கும் செயற்கையான திருப்பங்கள் எரிச்சலையே உண்டாக்குகின்றன. பாத்திரத்தின் வடிவமைப்பிலும் நம்பகத்தன்மையில்லை. விஜய் சேதுபதி காதலிக்கும் பெண் 'ஊர் பெரியவரின் மகள்' என்கிற விஷயமே ஏறக்குறைய படம் நிறைவடைவதற்கு முன்புதான் தெரியவருகிறது. ஆனால், அந்தப் பெண்ணின் தோற்றமோ விவசாயக் கூலி போல ஏழ்மையான தோற்றத்துடன் இருக்கிறது. ஊர்ப் பெரியவரின் சகோதரர் மகளுடைய தோற்றம் பணக்காரத் தனமாய் இருக்கிறது.

விஜய் சேதுபதி காதலிக்கும் பெண் 'ஊர்ப் பெரியவரின் மகள்' என்கிற அடையாளத்தைத் திரைக்கதை திருப்பம் என்கிற காரணத்திற் காகத்தான் இயக்குநர் 'மறைக்க' முயன்றிருக்கிறார் என்றால் அதில் அவர் தோல்வியடைந்திருக்கிறார் என்றே பொருள். கதையின் பிரதான பாத்திரங்களின் உறவை முதலில் தொடர்பேயில்லாதது போல் சித்தரித்துவிட்டு இறுதியில் அந்தத் தொடர்பை நிறுவ முயன்றால் அது நம்பகத்தன்மையைப் பாதிப்பதோடு பார்வையாளனை எரிச்சலடையவே வைக்கும். மேலும், இந்த உத்தி திரைக்கதையின் சுவாரசியத்திற்கு எவ்விதத்திலும் உதவவில்லை என்பதையும் கவனிக்க வேண்டும்.

கிட்டத்தட்ட துணை நடிக பாத்திரத்தைப் போலவே ஓரமாய் வந்து போகிறார் விஜய் சேதுபதி. சிறிய வேடமென்றாலும் வலுவாக சித்தரிக்கப்பட்ட பாத்திரமென்றால்



பண்ணையாரும் பத்மினியும்

ஏற்றுக்கொள்வதில் தவறில்லை. அப்படியும் அல்லாமல் அவரது பாத்திரம் மிகச் சாதாரணமாகவே இருக்கிறது. காதலுக்கு வில்லர்களாக சித்தரிக்கப்படும் ஊர் பெரியவரும் அவரது முரட்டு அடியாளும் இன்னொரு காமெடி. அவர்களின் பாத்திர சித்தரிப்பைப் பார்த்தால், காதலர்களை மிரட்டுவதுதான் அவர்களின் முழு நேரப் பணி என்பதாகத் தோன்றும் அளவிற்கு, அதே வேலையையே படம் முழுவதும் செய்து கொண்டிருக்கிறார்கள்.

பழைய திரைப்படங்களில் நாயகனின் சாகசத்தையும் பெருமையையும் நிலைநாட்டுவதற்கும் அடி வாங்குவதற்கும், இறுதியில் முழுமையாக வீழ்த்துவதற்கு அல்லது திருத்தப்படுவதற்கும், வில்லன் எனப்படும் எதிர்நாயகத்தன்மை கொண்டதொரு பாத்திரம் தேவைப்படும். அவ்வளவுதான். அந்தப் பாத்திரத்திற்கான பிரத்யேக பின்னணியோ பின்புலமோ குடும்ப விவரங்களோ தனித்தன்மைகளோ விளக்கப்பட மாட்டாது. ஆனால், இதெல்லாம் பழைய கால திரைப் படங்களில்தான். இப்போது பார்வையாளர்கள் முன்னேறியிருக்கிறார்கள். யதார்த்தத்திலிருந்து மிக விலகியோ அல்லது நம்பகத்தன்மையற்றோ பாத்திரங்கள் உருவாக்கப்பட்டால் சிரித்துவிட்டோ எரிச்சலடைந்தோ அதைப் புறக்கணித்து விடுகிறார்கள். காதலுக்கு எதிராக இயங்கும் நபரின் பழமைவாத மனதின் பின்னணி முதற்கொண்டு பிரதான பாத்திரங்கள் ஒவ்வொன்றின் தனித்தன்மையையும் துல்லியமான காட்சிப் பின்னணிகளையும் அதன் நுண்விவரங்களையும் இன்று பதிவு செய்ய வேண்டியிருக்கிறது.

'கூட விழுந்துடுச்சி', 'கூடவே விழுந்துடாத' போன்ற வசனங்கள் டி. ராஜேந்தர் தமிழ் சினிமாவில் செயலாக இல்லாத குறையைப் போக்குகின்றன. இத்திரைப்படத்தின் காலப் பின்னணியைப் போலவே இதுவும் 80களின் வணிக சினிமாக்களின் உருவாக்கத்தைப் போலவே பழமையானதாக இருக்கிறது என்பதே இதன் பெரிய குறை.

எழுத்தாளராக ஆக விரும்புபவர்கள் பொதுவாக முதலில் கவிதையிலிருந்து துவங்குவதைப் போல திரைப்பட இயக்குநர்களாக ஆக விரும்புபவர்கள் இன்று முதலில் குறும்படங்களை உருவாக்கத் துவங்கி விடுகிறார்கள். முன்பு போல் பிரபல இயக்குநர்களிடம் உதவியாளர்களாக இருந்து அவதிப்பட்டு, குருமார்கள் மூளையில் திணித்த விஷயங்களின் பாதிப்பில் வெளிவந்து தயாரிப்பாளர்களைத் தேடி அலைய வேண்டிய அவசியமெல்லாம் இன்றில்லை. அறிமுகச் சீட்டு போல மிகச் சிறந்த குறும்படங்களை உருவாக்கத் தெரிந்தால் போதும். அவர்களுக்கான திரைப்பட வாய்ப்பு பெருகி வருகிறது. குறும்படங்களுக்கான பிரத்யேக விருது நிகழ்ச்சிகளும் சந்தை வாய்ப்புகளும் அதிகமாகிக் கொண்டு வருகின்றன. தொலைக்காட்சி நிறுவனங்களும் இதற்கான நிகழ்ச்சிகளை நடத்துகின்றன. இதில் சில குறும்படங்கள், முழு நீள திரைப்படங்களை விடவும் மிக அற்புதமானவைகளாகவும் சுவாரசியமானவைகளாகவும் உள்ளன, இப்படியாக வெற்றி பெற்றதொரு குறும்படம்தான் 'பண்ணையாரும் பத்மினியும்.' இதுவே சில கூடுதல் மாற்றங்களுடன் முழு நீள திரைப் படமாக வெளிவந்திருக்கிறது.

ஒரு குறும்படத்தை முழு நீள திரைப்படமாக உருமாற்றுவது என்பது ஒரு சிறுகதையை குறுநாவலாகவோ அல்லது நாவலாகவோ விரித்து எழுதுவதைப் போன்றது. அதற்குண்டான அடர்த்தி மூல கருப்பொருளில் இருக்க வேண்டும். அல்லாவிடில் அது நீர்த்துப் போன, தொய்வான உருவாக்கமாக ஆகி விடும் அபாயமுண்டு.

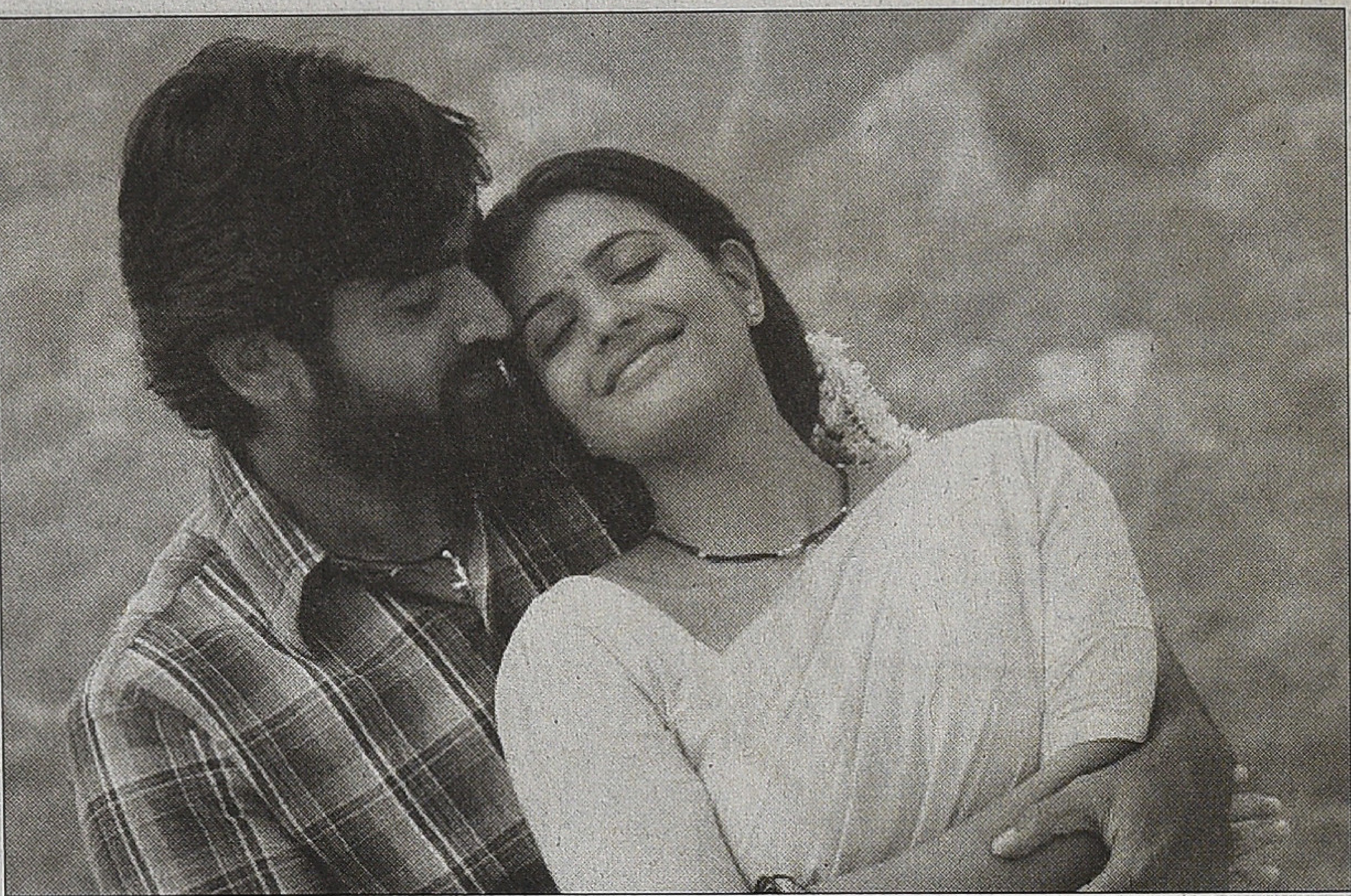
பொதுவாக கலையாளுமை கொண்ட மிகச் சிறந்த இயக்குநர்களுக்கு இந்தப் பிரச்சினையிருக்காது. அவர்களுக்கு உத்வேகம் ஏற்படுத்தும்படி ஒரு துளி மை கிடைத்தால்கூட தங்களின் கற்பனைத் திறனால் அதைப் பெருக்கி பெரியதொரு கோலத்தைப் படைத்து விடுவார்கள். இயக்குநர் மகேந்திரன் அவரது 'நெஞ்சத்தைக் கிள்ளாதே' திரைப்படம் உருவான பின்னணியைப் பற்றி கூறும்போது இவ்வாறு விளக்குகிறார். அதிகாலையில் ஓர் இளம் பெண் உடற்பயிற்சிக்காக ஓடுவதைப் பார்க்கிறார். 'அந்தப் பெண்ணின் பின்னணி என்னவாக இருக்கும், அவளுடைய வாழ்வில் காதல்

நுழைந்தால் என்னவாகும்' உள்ளிட்ட பல விஷயங்களை யூகிக்கிறார். 'நெஞ் சத்தைக் கிள்ளாதே' உருவாகிறது. இயக்குநர் பார்த்திபனும் தன்னுடைய 'புதிய பாதை' திரைப்படத்தைப் பற்றி பேசும் போது, 'குடிசைகள் தீப்பற்றி எரிந்து மக்கள் அலறிக் கொண்டி ருக்கும் போது அந்த நெருப்பில் ஒருவன் பீடி பற்ற வைத்தால் எப்படி யிருக்கும்?' என்கிற ஒற்றை வரியி லிருந்துதான் அதன் திரைக்கதை உருவானது என்கிறார்.

குறும்படத்திலிருந்து முழுநீள திரைப்படமாக உருமாறின முந்தைய மற்றும் துவக்க உதாரணம் பாலாஜி மோகனின் 'காதலில் சொதப்புவது எப்படி?' குறும்பட வடிவத்தில் ஓரளவிற்கு சுவாரசியமாக இருந்த அந்தப் படைப்பு திரைப்படமாக்கப் படுவதற்காக இழுக்கப்பட்ட திரைக் கதையின் மூலம் அந்த சுவாரசியம் குறைந்து போனது. 'பண்ணையாரும் பத்மினியும்' திரைப்படத்திற்கும் ஏறக்குறைய அதே விபத்து நிகழ்ந் துள்ளது.

அஃறிணைப் பொருட்களின் மீது உருவாகும் பாசத்தையும் உரிமை யுடைமை மனோபாவத்தையும் மையமாகக் கொண்டு இதன் திரைக் கதை அமைந்துள்ளது. பழைய மாடல் காரான பத்மினியை உடைமை யாக்கிக்கொள்ள விரும்பும் ஒரு பண்ணையார். பிறகு வந்து சேரும் ஒரு வாகன ஓட்டுநர். இருவருக்குமே அந்த வாகனத்தின் மீது பிணைப்பு ஏற்படுகிறது. ஒரு கட்டத்தில் அவர்கள் அதை இழக்க நேர்வதும் இறுதியில் திரும்பப் பெறுவதான கதைச் சரடை மெல்லிய உணர்வு களுடனும் நகைச்சுவையுடனும் சொல்லப்பட்டதுதான் அந்தக் குறும்படம்.

இதுவே திரைப்படமாகும் போது பண்ணையாருக்கும் அவரது மனைவிக்கும் இடையேயான முதுமைக் காதலையும், வாகன ஓட்டு நருக்கும் ஓர் இளம் பெண்ணுக்கும் ஏற்படும் காதலையும், இன்னபிற விஷயங்களையும் இணைத்துச் சொல்லப்பட வேண்டிய கட் டாயத்தில் விழும் போது தொய் வடைந்து போவதை இயக்குநரால் கட்டுப்படுத்த முடியவில்லை. என்றாலும், திணிக்கப்பட்ட வன் முறைக் காட்சிகளாலும் ஆபாசங்



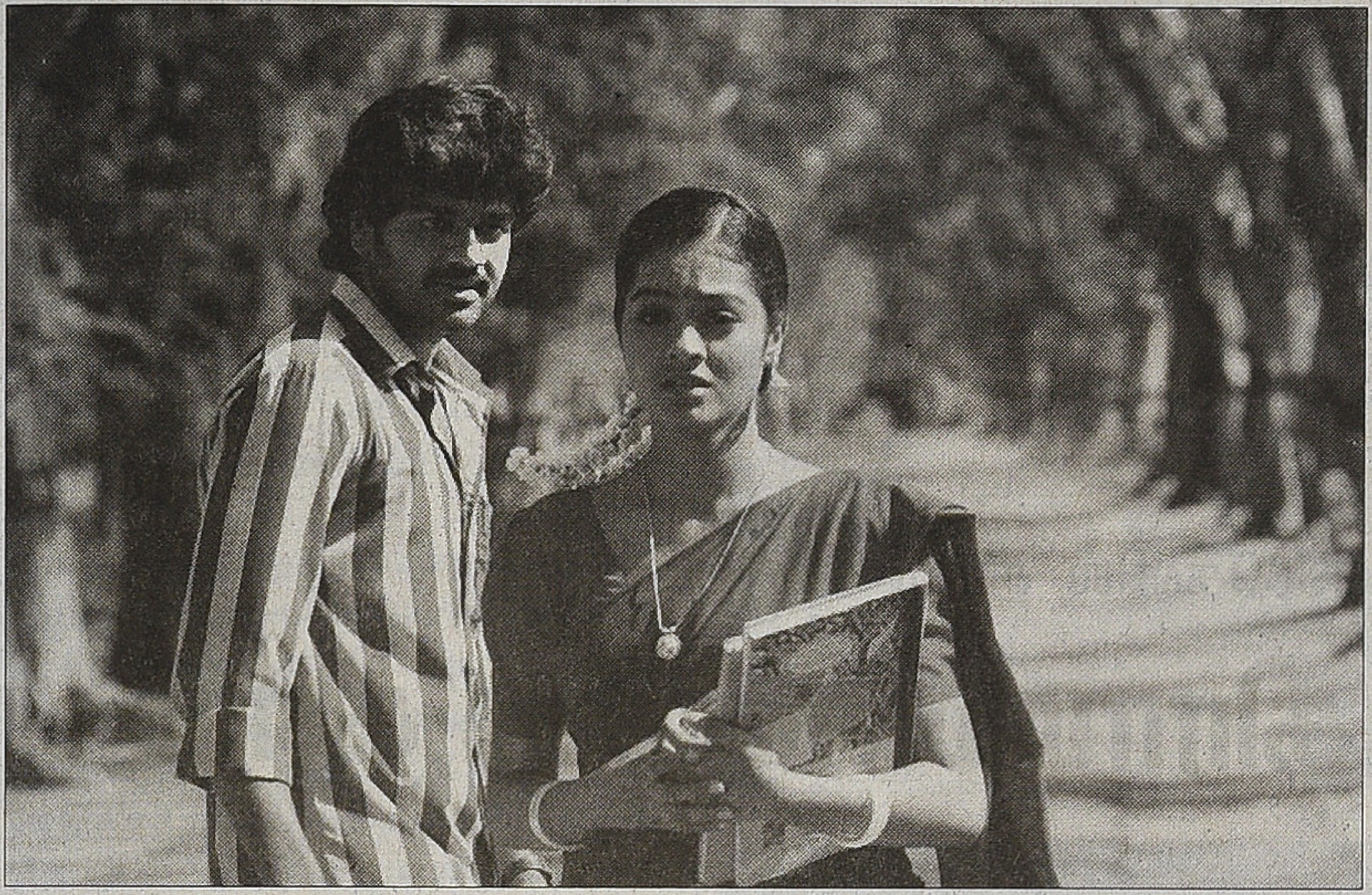
ரம்மி

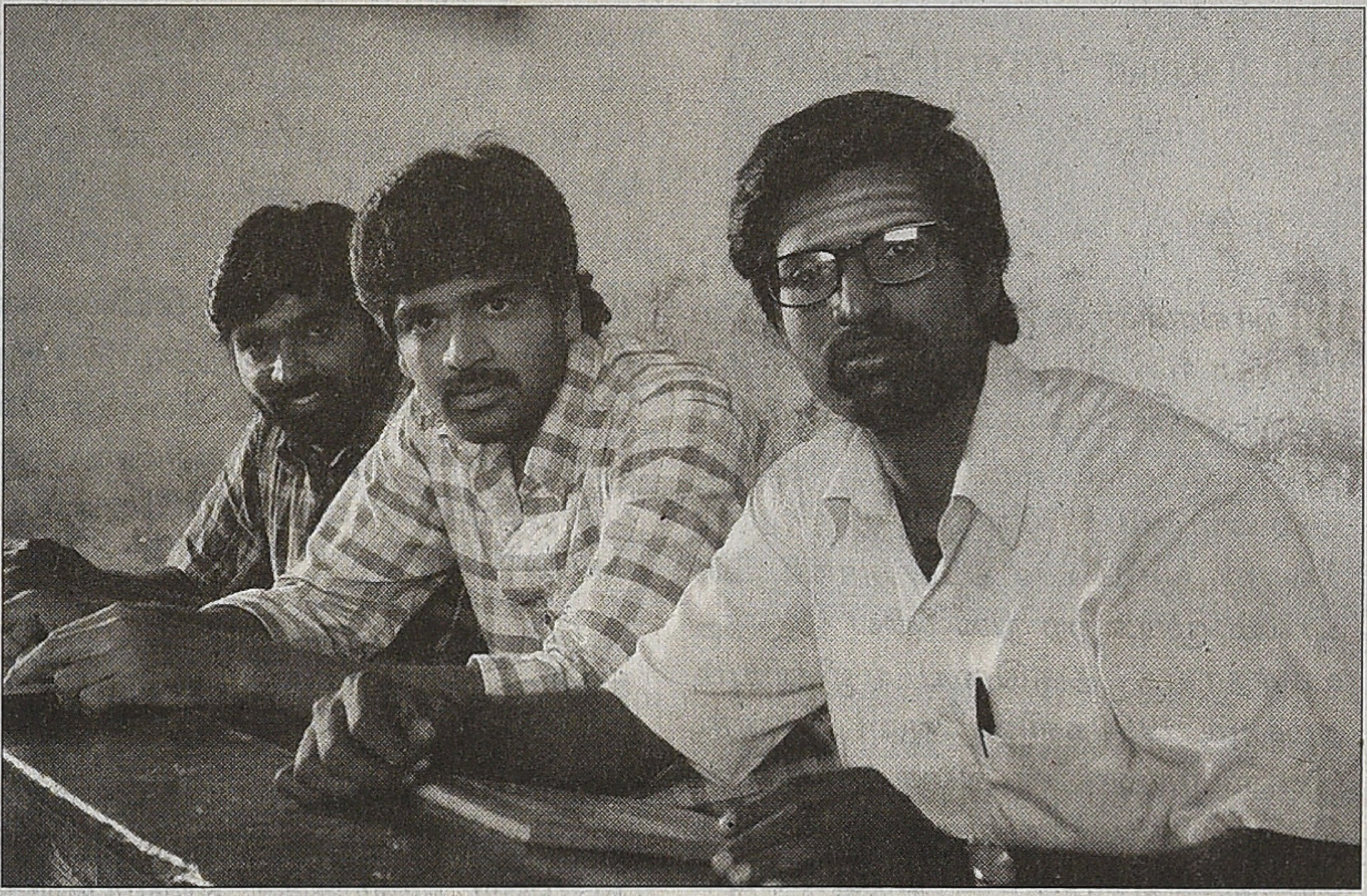
களாலும் நிறைந்திருக்கும் தமிழ்த் திரைப்படங்களுக்கிடையே, அகரீதியான மென்உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் விதமாகவும் மையத்திலிருந்து பெரிதும் விலகாத திரைக்கதையுடனும் ஒரு படைப்பை உருவாக்கியிருக்கும் அறிமுக இயக்கு நரான அருண்குமாரை நிச்சயம் பாராட்டலாம்.

'படிக்காதவன்' என்றொரு ரஜினிகாந்த் திரைப்படம். அதில் டாக்ஸி டிரைவராக நடித்திருக்கும் ரஜினி தனது காருக்கு 'லட்சுமி' எனப் பெயரிட்டு மிக பாசத்துடன் பழகுவார். வாகனமும் அதற்கு எதிர் வினை செய்யும் விதமாக காட்சிகள் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். தவறான நோக்கத்துடன் அதில் ஏறும் எவரையும் அது அனுமதிக்காது. அவசரமான ஒரு தருணத்தில் கார் கிளம்ப மறுக்க கோபத்தில் காரை பயங்கரமாக அடித்து (?!) விடுவார் ரஜினி. பிறகு, அதற்கான நியாயமான காரணத்தை உணரும் போது அதற்காக வருந்தி அழுவார். காரை அவர் நிரந்தரமாக பிரிய நேரும் காட்சியொன்றில் அது அவரை தடுத்து நிறுத்த முயற்சிக்கும்.

மனிதர்களுக்கு இணையான நுண்ணறிவுடன் விலங்குகளை சித்தரித்த 'சின்னப்பா தேவர்' திரைப்படங்களைப் போன்று மிகை யான நாடகத்தனத்தை இந்தக் காட்சிகள் கொண்டிருந்தாலும் ஓர் அஃறிணைக்கும் உயர்திணைக்குமான உறவும் பாசமும் அத்திரைப்படத்தில் பார்வையாளர்கள் மனவெழுச்சி கொள்ளும்படி அமைந்திருந்தன. மிக குறிப்பாக அந்த வாகனமும் ஓர் உயிருள்ள பாத்திரம் போலவே சித்தரிக் கப்பட்டிருக்கும். இத்தனைக்கும் காருக்கும் மனிதனுக்குமான உறவு அத்திரைப்படத்தின் ஒரு பகுதியே. ஆனால், அதையே தனது மையமாகக் கொண்டிருக்கும் 'பண்ணையாரும் பத்மினியும்' திரைப்படத்தில் நாடகத்தனமாக தேவையில்லையென்றாலும் இயல்பாககூட இந்த மனவெழுச்சி பார்வையாளர்களிடம் பதிவாகும் படியான காட்சிகள் அல்லாதது ஒரு குறையே.

வாகனத்தின் மீது பண்ணை யாரும் ஓட்டுநரும் கொள்ளும் பிணைப்பு, மறுபடி மறுபடி நீளமான காட்சிகளால் விவரிக்கப்பட்டுக் கொண்டே இருந்தாலும், அது சரியாக முதலிலேயே நிறுவப்படாத தால் அவர்களின் உணர்வுகளுடன் பார்வையாளனால் முழுமையாக ஒன்ற முடிவில்லை. மறுபடியும் மறுபடியும் கார் தொடர்பான 'சென்டி மென்ட்' காட்சிகளே தொடர்வது சலிப்பை ஏற்படுத்துகின்றன. அது போலவே வயதான பண்ணையார் தம்பதியினரின் ரொமான்ஸும். இதுபோன்ற தேய்வழக்கு காதல் காட்சிகளையெல்லாம் தனது ஆளுமையின் வீழ்ச்சிக் கால திரைப்படங்களில் சிவாஜிகணேசன் ஏற்கெனவே நிறைய செய்து தீர்த்து விட்டார். எனவே, இந்த வகைமை யில் வேறு மாதிரியான இயல்பான காட்சிகளை இயக்குநர் யோசித்





பாவத்தின் நீட்சி என்பதும், இயந்திரத்தை இயக்குபவனுக்கும் இயந்திரத்திற்கும் தன்னிச்சையாக நேரும் தோழமை என்கிற வகையில் விஜய் சேதுபதிக்கும் வாகனத்திற்கும் ஏற்படும் நேசமும் புரிந்து கொள்ளக் கூடியது. அதுபோலவே பண்ணையார் கார் ஓட்டக் கற்றுக்கொண்டால் தன்னுடைய பணியை இழந்து அதன் மூலம் ஏற்படக்கூடிய பொருளாதார பாதுகாப்பற்ற மனநிலையோடு விஜய் சேதுபதி கவலைப்படுகிறாரா அல்லது காரைப் பிரிய நேர்கிற பாசத்தோடு கவலைப்படுகிறாரா என்பது தெளிவாக பதிவாக வில்லை.

இத்திரைப்படத்தின் இசையமைப்பாளர் ஜஸ்டின் பிரபாகரன் நம்பிக்கை ஏற்படுத்தக்கூடிய ஒரு படைப்பாளியாக தெரிகிறார். 'உனக்காக பிறந்தேனே எனதழகா' என்கிற பாடலில் கடந்த கால, எம்.எஸ்.வி. பாணி மெல்லிசையின் சாயல்கள் அழுத்தமாக விழுந்து அந்தக் காலக் கட்டத்து இசையை மீள்நினைவு செய்வதாக அமைந்திருக்கிறது.

ஆண்பாவம்' திரைப்படத்தின் வெற்றிக்குப் பிறகு நடிகர் பாண்டியராஜனுக்கு நடிப்பதற்கு நிறைய வாய்ப்புகள் வந்தன. படத்தின் துவக்க விழாவிற்கான அரைப்பக்கமும் முழுப்பக்கமுமான நிறைய விளம்பரங்களை அந்தக் காலக் கட்டத்தில் பத்திரிகைகளில் பார்த்த கவனமிருக்கிறது. அவற்றில் பல திரைப்படங்கள் பிறகு வெளிவரவேயில்லை. சிரமப்பட்டு அடைந்த நிலையை தக்க வைத்துக்கொள்ள கூடுதல் கவனமும் நிதானமும் தேவைப்படுகிறது. வருகின்ற எல்லா வாய்ப்பையும் ஏற்றுக்கொண்டு எதிலும் முழு கவனம் செலுத்த முடியாமல் சுயமாக படம் எடுத்து அதில் கடன்பட்டு பிறகு 'கோபாலா கோபாலா' மூலமாகத்தான் பாண்டியராஜன் மீண்டும் சற்று நிலை கொள்ள முடிந்தது. இதேபோல் தொலைந்து போனவர்களில் ராமராஜனும் ஒருவர். விஜய் சேதுபதி இந்த முன்னோடிகளின் தவறுகளை நினைவில் வைத்துக்கொள்வது நல்லதென்று தோன்றுகிறது.

திருக்கலாம். பிரெஞ்சு திரைப்படமான Amour சட்டென்று நினைவில் வந்து போகிறது.

காரின் முன் இருக்கையில் அமர்வதற்காக ஆசைப்படும் ஒரு சிறுவன் அதற்காக சிறுகச் சிறுக காசு சேர்ப்பதும், பின்பு வளர்ந்து பெரியவனாகி சொந்தமாக ஒரு காரை வாங்கிய பிறகும், இன்னமும் நிறைவேறாமலிருக்கும் அந்த ஆசையை பொத்தி வைத்திருப்பதுமான, குறும்படத்தில் அல்லாத ஒரு கிளைக்கதை சுவாரசியமாக இருக்கிறது. இப்படியான சில கிளைக் கதைகளுடன் திரைக்கதையை விரித்து மேலே குறிப்பிட்டிருக்கும் அந்த சலிப்புணர்வை போக்கியிருக்கலாம். குறும்படத்தில் வாகன ஓட்டுநராக நடித்திருந்த நடிகர், திரைப்படத்தில் சற்று பதவி இறக்கத்துடன் விஜய் சேதுபதிக்கு உதவியாளராக நடித்திருக்கிறார். இவர் பாத்திரம் மூலமாக நகைச்சுவை என்ற பெயரில் மூடத்தனத்தை விவரித்திருப்பதையும் இயக்குநர் தவிர்த்திருக்கலாம்.

இத்திரைப்படத்தின் நடிகர் தேர்வு அற்புதமாக அமைந்திருக்கிறது. பிரதான பாத்திரமான பண்ணையாராக நடித்திருக்கும் ஜெயப்பிரகாஷ் முதல் மெக்கானிக்காக வரும் நபர் வரை மிக இயல்பான முகங்கள் திரையில் தோன்றுகின்றன. பண்ணையாரின் மனைவியாக நடித்திருக்கும் துளசியும் சிறப்பாகவே நடித்திருக்கிறார். பண்ணையார் வாகனத்தின் மீது ஆவல் கொள்வதும் அதை உடமையாக்கிக் கொள்ள விரும்புவதும் நிலப் பிரபுத்துவ மனோ

1980களில் தமிழ் சினிமா

கிராமம் என்கிற களம்

ஸ்டாலின் ராஜாங்கம்

நூறாண்டுகால தமிழ் சினிமாவின் வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்க படங்களும் கதை போக்குகளும் ஆளுமைகளும் செயற்பட்ட காலம் 1980களாகும். 1970களில் எம்.ஜி.ஆர்., சிவாஜி ஆகிய உச்ச நட்சத்திரங்களின் காலம் முடிவுற்ற நிலையில் அடுத்த உச்சநாயக தகுதியை ரஜினியும் கமலும் 1980களில் அடைந்தனர். இளையராஜாவின் இசை 1980களின் சினிமாவில் முக்கிய மைல்கல். அவரை கணக்கில்கொண்டே பாடலையும் இசையையும் கதையம்சமாகக் கொண்டு ஏராளமான படங்கள் இக்கால கட்டத்தில் வெளியாயின. ஹாலிவுட் ரியலிச பாணியை உட்கொண்டு தமிழ் சினிமாவை தொழிற்நுட்ப அழகியல் பண்புக்கு கொண்டு சென்ற மணிரத்னத்தின் 'பகல்நிலவு' (1985), 'மௌனராகம்' (1986), 'நாயகன்' (1987), 'அக்னி நட்சத்திரம்' (1990) ஆகிய படங்கள் 1980களில்தான் வெளியாயின. இத்தனை உச்சங்களுக்கு நடுவே டி. ராஜேந்தர், கே. பாக்யராஜ், ராம ராஜன் ஆகியோரின் வருகையும் இக்காலத்தின் எதிர்பாரத அழுத் தங்களாக இருந்தன. 1980கள் என்ற பத்தாண்டு, முந்தியும் பிந்தியுமான ஆண்டுகளின் தொடர்ச்சியை கொண்டவை என்கிற முறையில், 1970களின் இறுதிப் பகுதியில்தான் பாரதிராஜா, பாலுமகேந்திரா, மகேந் திரன் ஆகியோர் தமிழ் திரையுலகில் அறிமுகமாகி நிலைபெற்றனர் என் பதையும் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

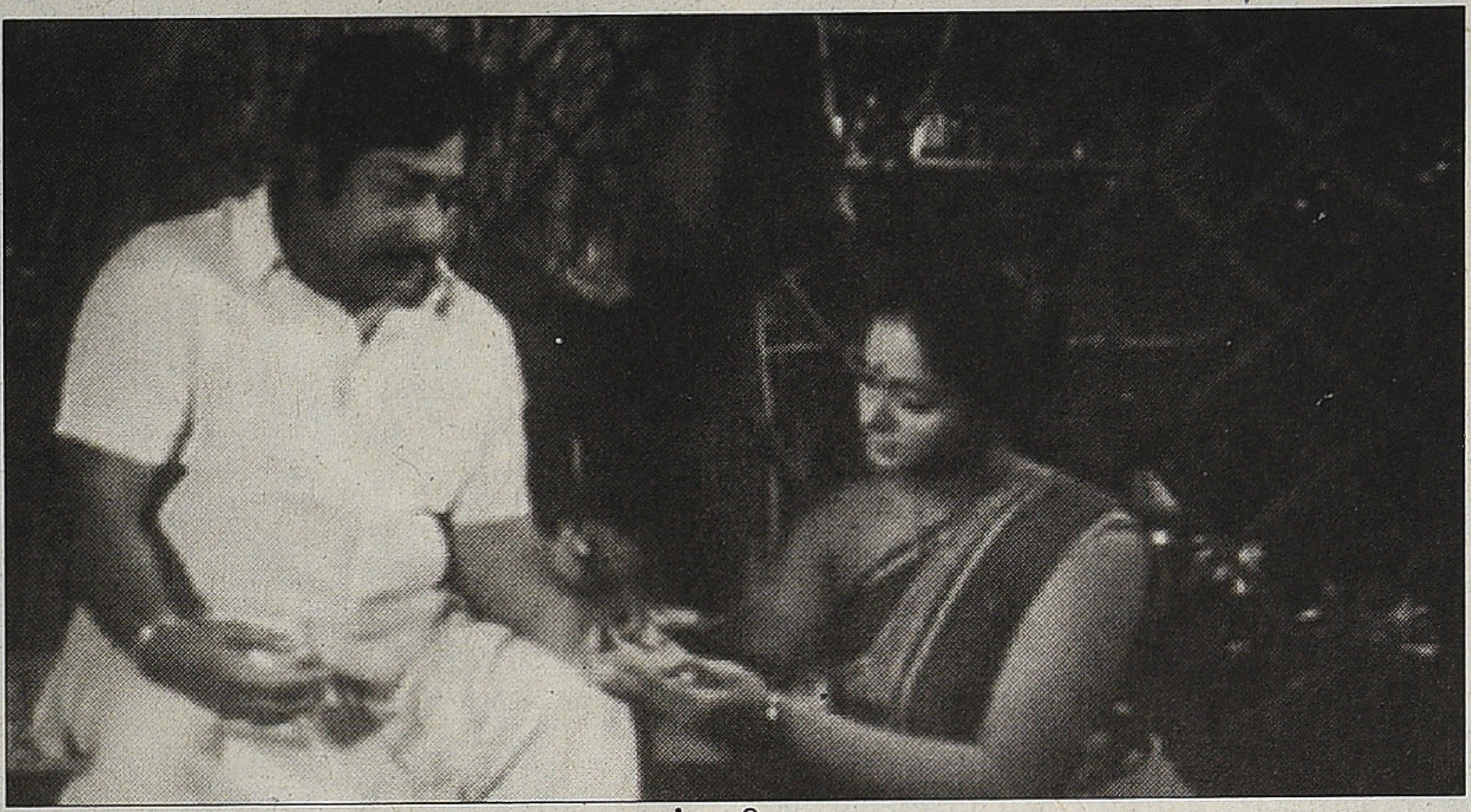
இத்தகைய மாற்றங்கள் 1980களின் சினிமாவில் செயற்பட்டன என்றா லும், தமிழ் சினிமாவின் கிராமம் என்கிற குறிப்பிட்ட அம்சத்தை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டு இக் கட்டுரை விவாதிக்க விரும்புகிறது. இதற்கான தொடக்கத்தை 1970களின் இறுதியிலிருந்தே கொள்ள வேண் டும்.

தமிழில் கிராமிய படங்கள் முன் னரே வெளிவந்திருக்கினறன என் றாலும், 1970களின் இறுதி படங்களின் கிராமம் தனித்துவமானவை. இதன் தொடக்கமாக மோகன் தேவராஜ் இருந்தாலும் பாரதிராஜாதான் கிராம வார்ப்பின் பிரதான வெளிப் பாடு. இப்புதிய கிராமங்களின் பரி மாணங்களை ஆய்வாளர் சுந்தர் காளி 'புதிய சொந்த ஊர் சினமா' என்று பெயரிட்டு அது ஆங்கில ஆய்வுலகில் நிலைபெற்று இருக் கிறது. இதனை 'மண்வாசனை படங்கள்' என்று வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி கூறுகிறார். இந்த 'புதிய சொந்த ஊர்' / 'மண்வாசனை'

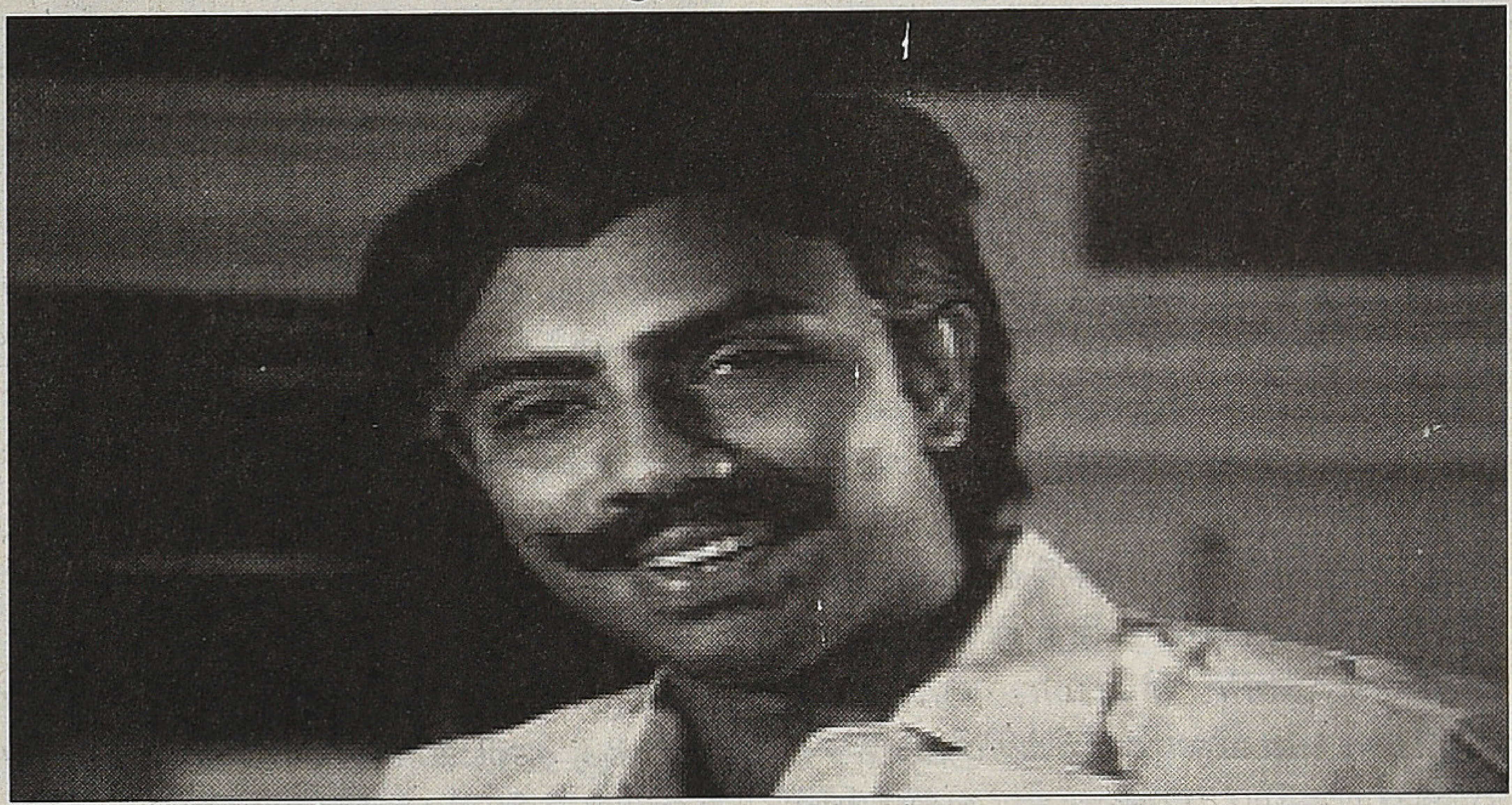
சினிமாக்களின் கிராமம்தான் இங்கு கணக்கில் கொள்ளப்படுகிறது.

1980களின் சமூக அரசியல் அதிகாரங்கள் அதற்கு முந்தைய காலகட்ட மாற்றங்களின் தொடர்ச்சியே ஆகும். 1947க்குப் பிறகு இந்தியாவில் புதிய அரசு சோசலிச கட்டுமான திட்டங்களை செயற்படுத்தியது. இவை மெல்ல மெல்ல சமூகப் பரப்பிற்குள் பரவலானது. தேர்தல் சனநாயகத்தின் வழிதான் அரசு அதிகாரம் என்கிற வழிமுறையால் பெருவாரியான மக்கள் ஒரு ஆட்சியை அமைப்பதிலும் நீக்குவதிலும் குறியீட்டு ரீதியான அதிகாரத்தை பெற்றனர். நமது தேர்தல் வெற்றி, எண்ணிக்கை பெரும்பான்மை சார்ந்தது என்பதால், இந்தியாவில் பிராந்திய அளவில் எண்ணிக்கை பெரும்பான்மை சாதிகள் அதிகாரத்தை தீர்மானித்தன. அந்தவகையில் பிராந்தியங்களின பெரும்பான்மை வாதம் என்பது, அப்பகுதி எண்ணிக்கை பெரும்பான்மை சாதிகளுக்கு கட்டுப்பட்டதாகவே இருந்தது. 1967இல் தமிழகத்தில் தி.மு.க. என்கிற பிராமணரல்லாத பிராந்திய அரசு அதிகாரத்திற்கு வந்தது. அதுவரை நவீன அதிகாரத்தின் வாசனையை அறிந்திராத பிராமணரல்லாத சூத்திர சாதிகள் மெல்ல மெல்ல அதி காரம் நோக்கி வந்தன. 1969ஆம் ஆண்டு பிற்படுத்தப்பட்டோர் நலத்துறை உண்டாக்கப்பட்டது. அரசியல் அதிகாரம் மட்டுமல்லாது கல்வி, உத்தியோகம் சார்ந்த வாய்ப்புகளும் இடப்பெயர்ச்சியும் ஏற்பட்டன. 1970களில் மின்சாரம் ஏறக்குறைய பரவலாயின. புதிய விவசாய நிலங்கள் உருவாயின. அதற்கான அரசாங்க கடன்களும் மானியங்களும் கிடைத்தன.

இத்தகைய பின்னணியில் கிராமம் சார்ந்த மதிப்பீடுகளும் குலத்தொழில் சார்ந்த வாழ்வும் புதிய கேள்விகளை சந்தித்தன. பழைய மதிப்பீடுகள் மீதான கேள்வி, புதிய மதிப்பீடுகளின் வருகை என்றெல்லாம் இச்சூழலின் தாக்கம் பெற்று, தமிழக கிராமப்புறங்களிலிருந்து வந்த இளைஞர்கள் சினிமாவிற்குள் நுழைந்தனர். அவர்களே தமிழ் சினிமாவில் புதிய கிராமங்களை காட்டினர்.



முதல் மரியாதை



வேதம் புதிது

பாரதிராஜா படங்களில், கிராம அமைப்பின் வெளியிலிருந்து வரும் ஒரு ஆள் அல்லது கருத்துதான் கதையில் சிக்கலாக மாறுவதை வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி விரிவாக எடுத்தாய்ந்து இருக்கிறார். (இனி, அக்டோபர் 1986) வெளியிலிருந்து வரும் இந்த அந்நிய அடையாளம் கதையின் பிரதான தரவாக அமைகிறது. பாரதிராஜா படங்களில் சிக்கலாக அமைந்த இந்த அன்னியம், 1990களின் 'தேவர்மகன்' (1990) வரையிலும் இடம்பெற்று, கதையின் போக்கை தீர்மானித்துள்ளது.

இந்த அன்னியம் எது என்று கேட்கும்முன் நம்முடைய கிராம அமைப்புப் பற்றிப் பேச வேண்டும்.

நம்முடைய கிராமங்கள் தீர்க்கமான சாதியமைப்பால் கட்டமைக்கப்பட்டிருப்பவை; பழைமையான சமூக அமைப்பிலிருந்து நீடித்து விளங்கும் சாதி விதிகளை கொண்டவை. அதன் விதிமுறைகளை எளிமையாக கண்காணிக்கத்தக்க குறுகிய பரப்பு கொண்டவை. குலவழித் தொழிலும் குலகௌரவமும் நம் கிராமங்களில் பண்பாடுகளாக போற்றப்படுகின்றன. மொத்தத்தில் கிராமத்தையோ கிராம மனிதரையோ அவரது சாதியின் துல்லியமான அடையாள குறிப்பு இல்லாமல் பேசமுடியாது. பெயர், தோற்றம், பேச்சு, சடங்கு, தொழில், பிறரோடு கொள்ளும் உறவு ஆகியவையே இத்தகைய அடையாள குறிப்புகளாகும். சாதிய முறையை மறுத்தாலும் நியாயப்படுத்தினாலும் இத்தகைய பதிவிலிருந்தே அவற்றை பேசமுடியும்.

இத்தகைய கிராம அமைப்பில்தான் 1970 மற்றும் 1980களில் மேற்கண்ட சமூக மாற்றங்கள் செயற்பட்டன. அங்கிருந்து புறப்பட்டு வந்த புதிய இயக்குநர்கள் தங்கள் கிராமத்தை கதை களமாக்கினர். கிராமத்தை

சினிமாவிற்குள் கொணருகிறபோது அதன் அடையாளங்களையும் சித்தரித்தனர். ஒரே வகையான சினிமாக்களை பார்த்துவந்த பார்வையாளர்களிடம் அதுவரை பார்க்காத, கேட்காத பிம்பங்களும் மொழியும் வரவேற்பைப் பெற்றன். குறிப்பாக, கிராமப்புற பார்வையாளர்கள் தங்களின் பிம்பங்களையே திரையில் பார்க்கத் தொடங்கினர். கிராமிய படங்கள் தொடர்ந்து வெற்றி பெற்ற போது தமிழ் சினிமாவில் கிராமியக்களம் வெற்றிகரமான வணிக பண்டமாக மாறியது.

இந்நிலையில்தான் பாரதிராஜா உள்ளிட்டோரின் கிராமங்களில் இடம்பெறும் அன்னியம் பற்றிய ஆய்வு தேவைப்படுகிறது. பாரம்பரிய சாதி விதியை, அடிப்படையில் கொண்டியங்கும் கிராம அமைப்பை, தொந்தரவு செய்யும் வடிவம் என்றால் அது சாதிய விதிகளை மீறுகிற வடிவமாகவே இருக்க முடியும். அந்த வகையில் அன்னியம் என்பது நவீன கருத்துகளாக, கருவிகளாக இருந்தன. அது பாரம்பரியத்தை பாரமாகவும் வளர்ச்சியற்ற தேக்கமாகவும் பார்க்கிறது. 'புதிய சொந்த ஊர் சினமா' படங்கள் கிராம அளவிலான சீர்திருத்தத்தை வலியுறுத்திய பதிவுகள் என்பதில் மறுப்பில்லை. பாரதிராஜாவின் படங்களில் மற்றங்களை கொணரும் புறத்திலிருந்து (அன்னியம்) வரும் காரணிகளாக டாக்டர், ரெயில், பட்டாளம், ஆசிரியர், நகரம் ஆகிய வற்றை சுட்டும் வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தி, மரபுவழியாக வந்துள்ள ஐதீகங்களையும் மூடநம்பிக்கைகளையும் மனிதர்களைப் பற்றிய அபிப்ராயங்களையும் தகர்த்தெறிதல் என்பதும் இவரது எல்லாக் கிராமப் படங்களிலும் ஏதோவொரு வடிவத்தில் இடம்பெறுகிறது என்கிறார். சக்ரவர்த்தியால் சுட்டப்படும் காரணிகள் யாவும் நவீன சமூக உருவாக்கம் காரணமாக வந்த அம்சங்களேயாகும்.

சீர்திருத்தவாதம், தீவிர சினிமா மொழியில், வணிக சமரசமற்று இப்படங்களில் பேசப்பட்டது என்பது இதன் பொருளல்ல. ஏற்கனவே பழக்கப்பட்ட வெகுஜன சட்டகத்திற்குட்பட்டு, சற்றே புதிய மொழியை

முரட்டுக்காளை

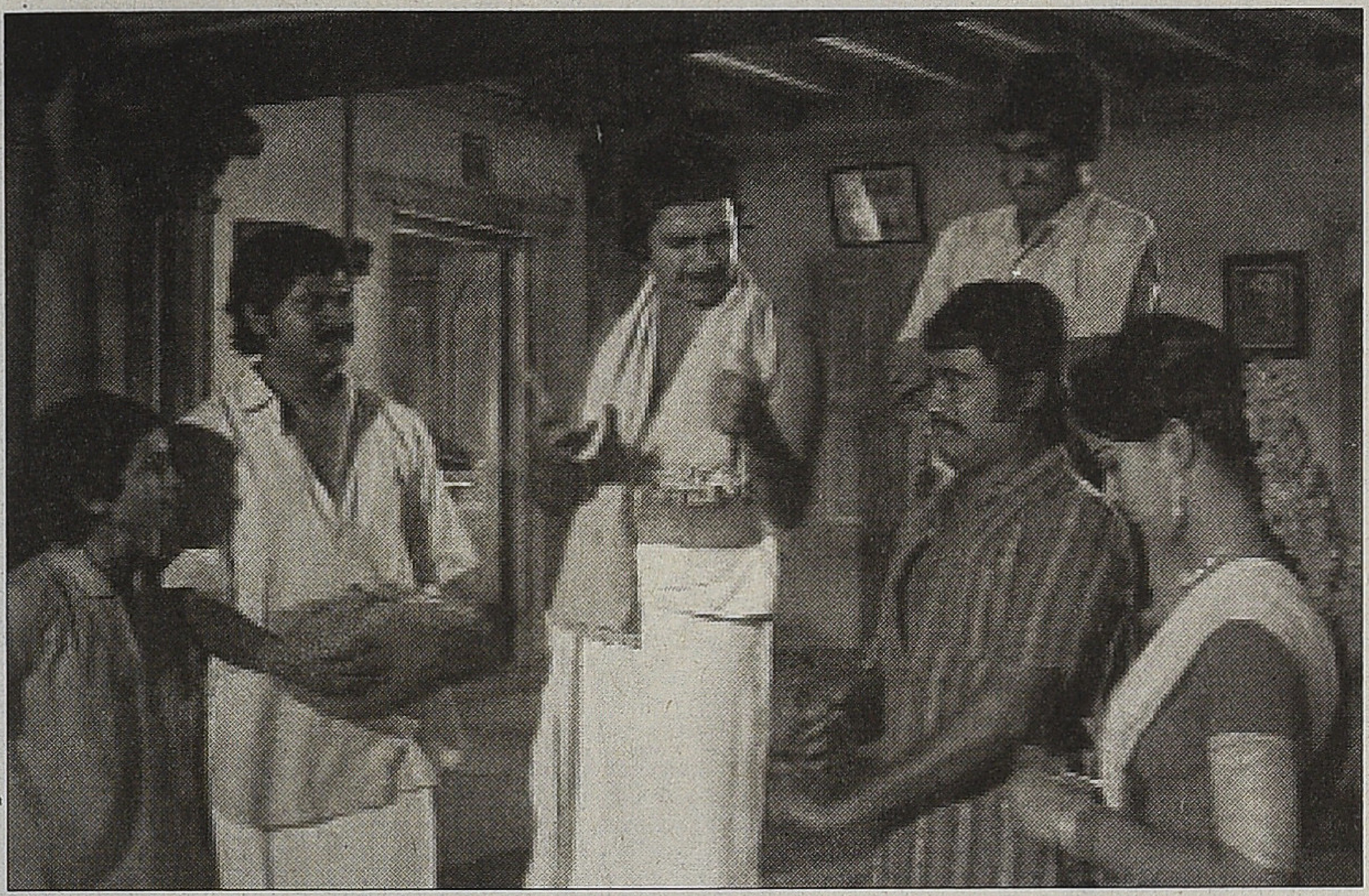
உருவாக்கிக் கொண்டு, இயங்கின. அதாவது சீர்திருத்தவாதத்தை பிரசாரமாக இல்லாமல், நம்முடைய கிராம அமைப்பு குறிப்பிட்ட காலக் கட்டத்தில் சந்தித்துவந்த மாற்றங்களை, இப்படங்கள் தத்தம் வணிக விதிகளுக்கட்பட்டு பேசின என்றே கொள்ளவேண்டும். இச்சீர்திருத்த வாதங்களுக்கு வரையறை இருந்தன.

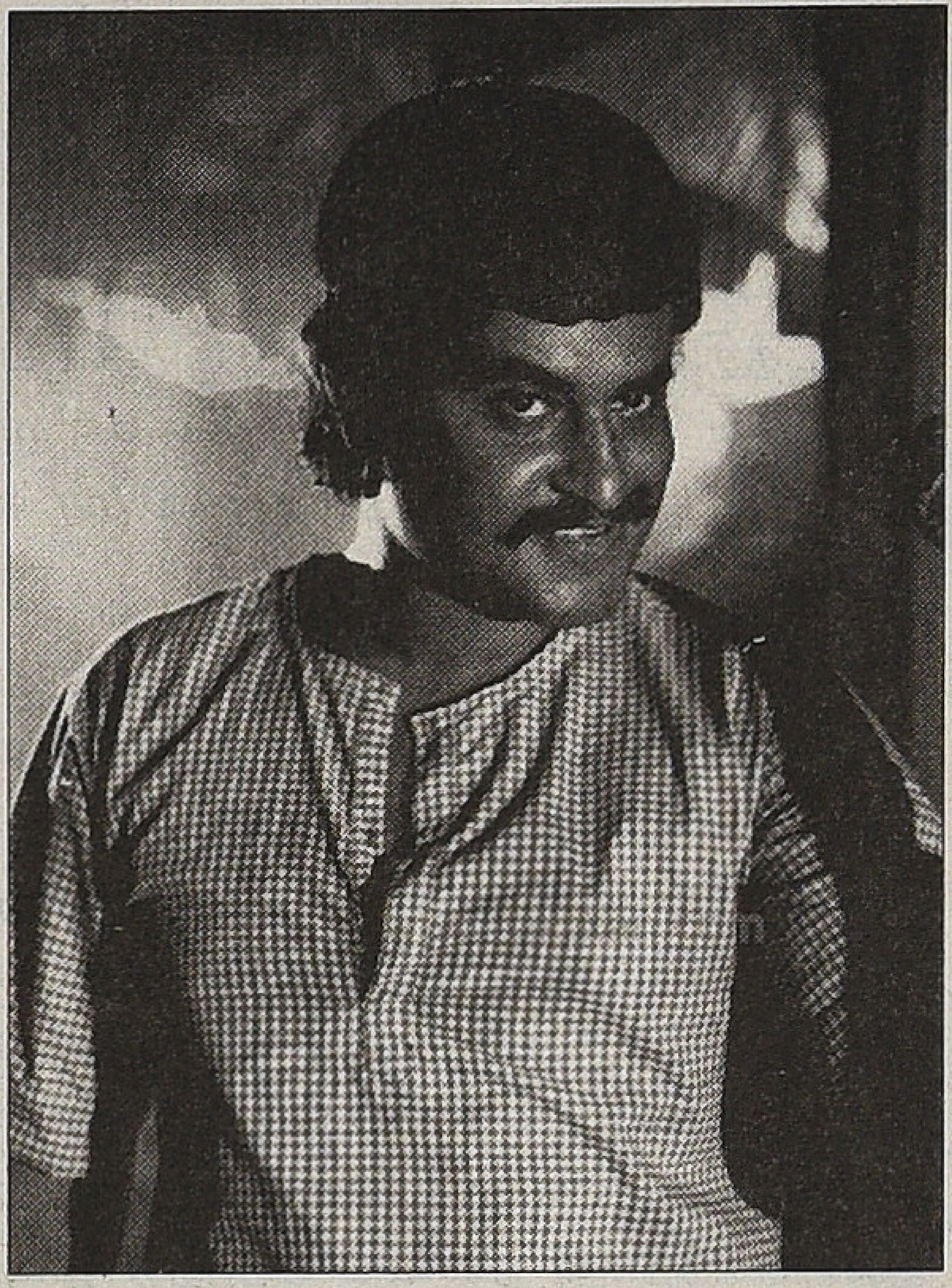
உருவாகி வந்த புதிய எதார்த்தங்களுக்கு தடையாக அமைந்த கிராமிய பாரம்பரிய அமைப்புகள், மாற வேணடும் என்பது இச்சீர்திருத்த வாதங்களின முதன்மை நோக்கமாய் இருந்தன. கிராமப்புற சாதிகள் நவீன வெளிகளுக்கு வருவதில் தனக்குத் தானே தடையாக்கி கொண்டிருந்த மரபான அடையாளங்கள் மீது இப்படங்கள் தாக்குதல் செலுத்தின; கிராமப்புற சாதிகள் நவீன வாழ்வுக்குகந்த வகையில் மாறுவதற்கு பாதகமாக இருந்த காரணிகள் கேள்விக் குட்படுத்தப்பட்டன. ஆனால், மரபான விதிகள் மீதான கேள்வி ஒருகட்டத்தைத் தாண்டவில்லை. அதாவது, நவீன நகர வாழ்வின் வாய்ப்புகளை முன்னிறுத்தி கிராமப் புறங்களின் அடையாளங்கள் மீதான திருத்தங்கள் கோரப்பட்டன என்றாலும், கிராமப்புறத்திலேயே இயங்கிய மேல் கீழ் என்னும் அதிகார உறவுகளை மாற்றியமைப்பதில் இப்படங்கள் தயங்கியே செயற்பட்டன.

இதற்கு உதாரணமாக சீர்திருத்த வாதம் பேசிய பாரதிராஜாவின் 'முதல் மரியாதை' (1985), 'வேதம் புதிது' (1987) ஆகிய இரு படங்களின் கதையாடலை எடுத்துக் கொள்ளலாம். 'முதல் மரியாதை' படத்தில் சின்னையா என்கிற முக்குலத்தோர் சாதி ஆண், வாத்து மேய்க்கும் பெண்ணோடு நெருக்கம் காட்டுகிறார்; தன் மருமகனுக்கு 'தாழ்ந்த சாதிப்பெண்ணை' மண முடித்து வைக்கிறார். இது அவரின் சாதி மீறும் மனப்போக்கை காட்டுகிற தென்றாலும் அதுவும்கூட அவரின் சாதிய பெருமிதத்தின் கருணையாகவே காட்டப்படுகிறது. அவரின் குலகௌரவம் கருதி மனைவியாக அமையும் ஒரு பெண் வஞ்சிக்கப் படுகிறாள்.

'வேதம் புதிது' படத்தில், சாதிய புனிதத்தை காப்பதில் பிராமணர் காட்டும் ஆர்வமும், இடைநிலை சாதி பாத்திரம் அதை மீற எத்தனிப்பதும், பாரதிராஜாவால் காட்டப்பட்டது. இதன்வழி பிராமனியத்தின் மீதான விமர்சனத்தை அவர் வைத்தார். அதேவேளையில் இடைநிலை சாதியினரின் சாதிய அடையாளமும் இப்படத்தில் விமர்சிக்கப்பட்டது. இதற்கு உதாரணமாக, பாலுத்தேவர் தோள் மீது ஏறிவரும் பிராமணச் சிறுவன், "உங்களுடைய பெயர் பாலு, தேவர் என்பது படித்து வாங்கிய பட்டமா?" என்று கேட்கும் காட்சியை பார்க்கலாம்.

சாதி பட்டத்திற்கு பதில் படித்து வாங்கிய பட்டம் என்பது, பாரம்





பரிய சாதிப்பெருமை மீது நவீன சமத்துவ கருத்தியல் நடத்தும் தாக்குதலாக அமைந்திருக்கிறது. ஆனால், இடைநிலை சாதியதிகாரம் மீதான இக்கேள்வி, அவர்களாலும் ஒடுக்கப்படும் சாதியிலிருந்தும் எழுந்திருக்குமானால் அது சரியாக இருந்திருக்கும். (கதைப்படியோ விமர்சன நெறிப்படியோ இக்கேள்வியை எழுப்ப வழியில்லை என்பது வேறு.) இடைநிலை சாதிக்கும் மேலிருக்கும் பூணூல் அணிந்த ஒருவரால்தான் அக்கேள்வி எழுப்பப்படுகிறது. இதைத்தான் பாரதிராஜா வருகையோடு வெளிப்பட்ட படங்களின் சீர்திருத்தவாதத்தின் வரையறை என்று கூறுகிறோம். இச்சித்தரிப்புதான் தமிழக இடைநிலை சாதிகளின் அரசியல் சிந்தனையாகவும் இருக்கிறது என்பது எதேச்சையான ஒற்றுமை.

கிராம அளவிலான சீர்திருத்தவாதம் என்பது, கிராமப்புற அதிகார சாதிகள் நவீனவெளிக்கு வர தடையாக நிற்கும் சுய அடையாளங்கள், பிராமண அதிகாரம் போன்ற அடையாளங்கள் மீதான விமர்சனமாக மட்டுமே அமைந்து விட்டது. இக்காலக்கட்டத்தில் பெரும்பான்மையும் இடைநிலை சூத்திர சாதி பின்புலம் கொண்ட இயக்குநர்கள்தான் வந்தார்கள். அவர்களின் வாழ்வுதான் கிராமிய கதைகளாக வெளிப்பட்டன என்பது குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும்.

பாரதிராஜா உள்ளிட்டோரின் கிராமிய கதைகள் பேசிய சீர்திருத்தம், நவீன நோக்கு ஆகியவை சுய அடையாளத்திற்குள்ளாகவே அமைந்து போய்விட்டன. இடைநிலை சாதி தலித்துகளுக்கு இடையேயான அதிகார உறவுகளை விமர்சன பூர்வமாக அனுகாத, தலித்துகளின் வாழ்வை சுயாதீனமாக சித்தரிக்காத, உள்ளூர் அதிகார உறவுகளை முற்றிலுமாக விமர்சிக்காத இப்போக்குதான், பின்னாளில் கிராமப்புறத்தின் சாதி உள்ளிட்ட அடையாளங்களை மண்ணின் அடையாளங்களாக கொண்டாடும் போக்கிற்கு இழுத்து வந்தன.

பாரதிராஜா போன்றோரிடம் இருந்த சுயவிமர்சன பார்வை, 1970களின் இறுதி மற்றும் 1980களின் ஆரம்பத்தில் தொடங்கி, மங்கிக் கொண்டே வந்து, ஏதோவொரு விதத்தில் சுயசாதி பெருமை பேசுபவர்களாகவும் தன்னுடைய சாதி அடையாளங்களை விமர்சனமின்றி கொண்டாடுபவர்களாகவும் அவர்களைக் கொணர்ந்து நிறுத்தின. விமர்சனம் குறைந்து கொண்டாட்டம் கூடுகிறபோது, தவிர்க்க இயலாமல் சாதி உள்ளிட்ட அடையாளங்கள் கொண்டாட்டங்களாக மாறிவிடுகின்றன.

பொதுவாக கிராமிய களம் என்றாலே, எதார்த்தம் என்கிற விதத்தில், சித்தரிப்பை துல்லியமாகவும் நம்பகமாகவும் முன்வைக்க வேண்டியிருந்தது. கிராமிய மனிதர்களின் பேச்சு, சாதி, சடங்கு போன்ற அம்சங்களின் நேர்த்தியான சித்தரிப்பிற்கு இது வழிகோலியது. பாரதிராஜாவின் 'மண்வாசனை' (1983) படம் நெடுக பேச்சுவாக்கில் இடம்பெறும் பழமொழி, விடுகதை, முன்னோர் பெருமை போன்ற வழக்காறுகள் கதைகளத்தின் நம்பகத்தன்மையை கூட்டின. அதே வேளையில், ஒரு சாதியின் இன வரைவியலாக இருந்ததையும் பார்க்க முடிந்தது. வட்டார சினிமாக்களின் பலமும் பலவீனமும் இவைதான். சனநாயக சமூகத்தில் இந்த அம்சங்களை எச்சரிக்கையாகவும் விமர்சன பூர்வமாகவும் கையாளவேண்டும். இல்லையெனில் இவை உறைந்த வடிவமாக மாறி எதிர்மறை விளைவை தந்துவிடும். உண்மையிலேயே வட்டார சினிமாக்களுக்கு இதுதான் நேர்ந்தது. பாரதிராஜா காட்டிய கலாசார குறியீடுகளே பின்னாளில் அவரை கட்டிபோட்டு விட்டன.

ஒரு குறிப்பிட்ட கருத்தியலும் பார்வையும் உருவாகி நிலைபெற, அக்காலக்கட்ட சமூக அரசியல் சூழலும் காரணமாகின்றன. 1970களில் சூத்திர சாதிகளின அரசியல் எழுச்சி, பிராமணரல்லாத உயர்சாதிகளை விலக்கி, அதிகாரத்திற்குள் நுழைந்த தொடக்க காலக்கட்டமாக இருந்தது. அச்சூழலில் உருவான சினிமாக்கள் புதிய அதிகாரத்திற்கு உகந்த சீர்திருத்தவாதத்தை பேசின. ஆனால், 1990களில் அரசியல் சூழல் மாறியிருந்தது. தமிழ் அதிகார வெளியில் சூத்திர சாதிகள் தீர்மானகரமான இடம்பிடித்திருந்தன. அடையாள

அரசியல் எழுச்சி பெற்றது. சொந்த அடையாளங்களும் நலன்களும் அரசியலில் அழுத்தம் பெற்றன. இருவேறு காலகட்டம். இக்காலக் கட்டத்தின் அரசியலை இக்கால படங்கள் பிரதிபலித்தன. இவ்வாறு தான் 'புதிய சொந்த ஊர் சினிமா'க் களின வளர்ச்சி அமைந்தது.

கிராமிய களத்தை கொண்ட படங்கள் என்ற வகையில், இதுவரை சொல்லப்பட்ட 'புதிய சொந்த ஊர் சினிமா'க்களை தவிர்த்து மற்றொரு வகை கிராமியப் படங்களும் *1980*களில் வெளிவந்தன. இவை நேரடியான சமூக மாற்றங்களை கோரும் படங்களாக இருந்தன. கிராம அமைப்பிற்குள் நிலவிய ஏற்றத்தாழ்வு, அரசு நிர்வாகம் மற்றும் அரசியல் கட்சிகள் சார்ந்த சுரண்டல்வாதம் போன்றவை இப்படங்களின் கதை களாய் இருந்தன. ஆனால், 'புதிய சொந்த ஊர் சினிமா'க்களைப் போல் கதை, கதைப்பரப்பு சார்ந்த நம்பகத்தன்மைக்கு முக்கியத்துவம் தருவதைக் காட்டிலும் பிரச்சினைகள், அப்பிரச்சினைகளுக்கான எளிய தீர்வுகள் என்று இப்படங்கள் அமைந்துவிட்டன. சமூக அமைப் பின் குளறுபடிகள் பற்றிய நுட்பமான விவரணைகள் இல்லாமல் சண்டை, பழிவாங்கல் என்கிற கதாநாயத்துவ கதையாடலில் இவை அடங்கி விட்டன. *1970*களில் செல்வாக்குப் பெற்ற தீவிர இடதுசாரிவாதத்தின் தாக்கமும், நம்பப்பட்ட தேசிய பிராந்திய அரசியல் அமைப்புகள் மற்றும் அவற்றின் தலைமையிலான அரசு நிர்வாகம் மீதான நம்பிக்கை யின்மையும் சார்ந்து, புதிய அரசியல் லட்சியத்தை கனவு கண்ட, லட்சிய வேகம் கொண்ட இளைஞர்களின் கோபம், குரல் இதிலிருந்தது. கிராம அமைப்பின் நிலம் சார்ந்த உறவுகள், அதனோடு பிணைந்து நின்ற சாதி பாகுபாடு, இக்காலப்படங்களில் கண்டிக்கப்பட்டன; நீதியும் சட்டமும் பணக்காரர்களுக்கு சாதகமாக மாற்றப்படுதல் சுட்டப்பட்டன; புதிய அரசியல்வாதிகளின் ஊழல் சாடப்பட்டன.

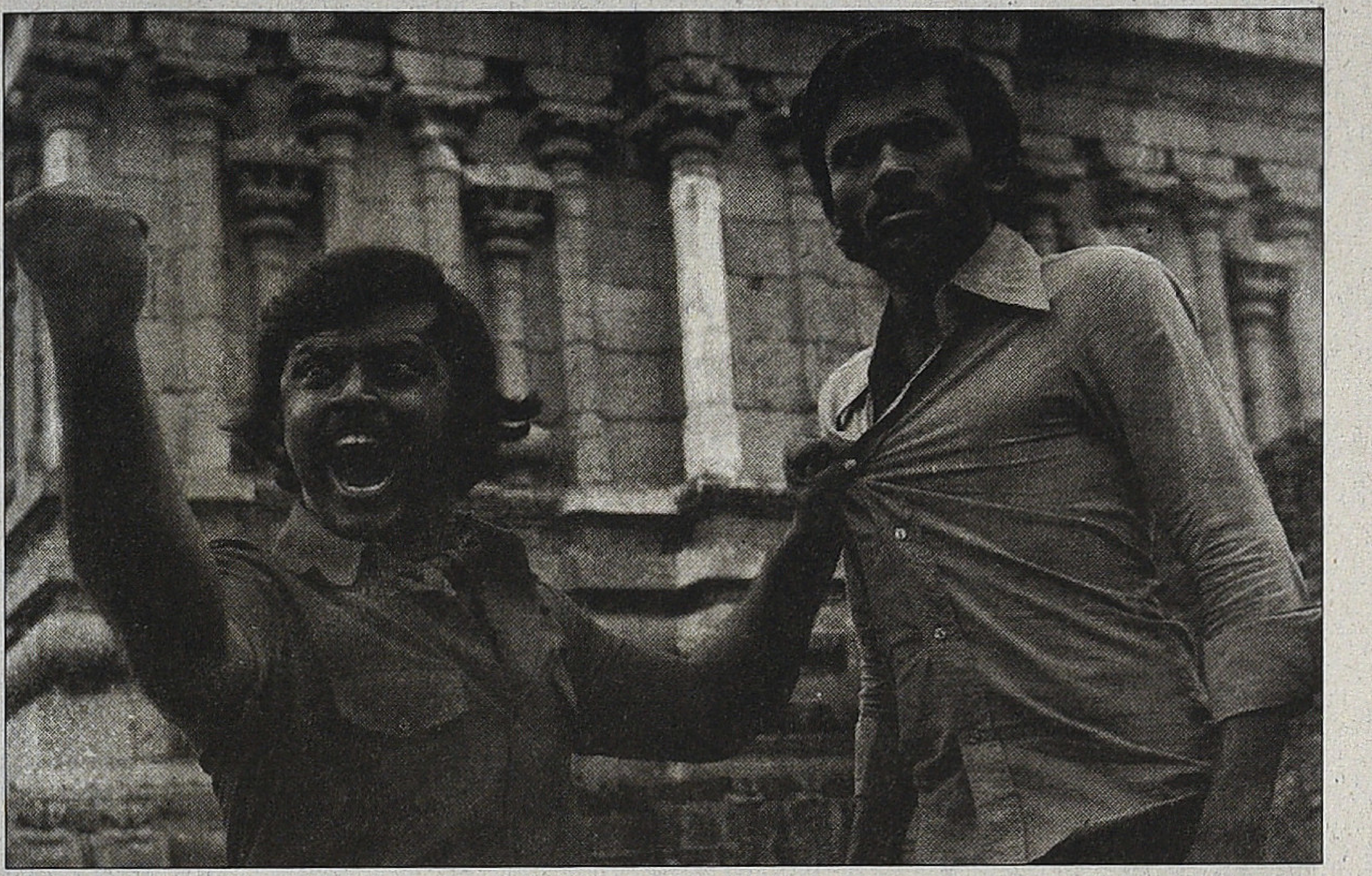
*1968*ஆம் ஆண்டு வெண்மணியில் *44* தலித் விவசாயிகள் எரித்துக் கொல்லப்பட்ட பதிவைத் தாங்கி இக்காலக்கட்டத்தில் படங்கள் சில

வெளிவந்தன. ('கண் சிவந்தால் மண் சிவக்கும்' (*1983*) படம் தவிர மற்ற படங்களில் இச்சம்பவம் நேரடியாக இல்லாமல் பண்ணையார் சுரண்டல் என்கிற பெயரில் மறைமுகமாக பொத்தாம் பொதுவாக இடம்பெற் றன. 'அலைஓசை', 'சிவந்த கண்கள்', 'சிவப்பு மல்லி' ஆகிய படங்களின் பாடல் வரிகளில் வசனங்களில், ஓரிரு காட்சிகளில் இதைப் பற்றிய பதிவு இருந்தன.) தி.மு.க. ஆட்சிக்கு வந்த அடுத்த ஆண்டு இப்படுகொலை நடந்தது. பெரியாரும் அப்போது உயிரோடு இருந்தார். திராவிட இயக்கத்தின் இச்சமூகம் பற்றிய நோக்கில் இச்சம்பவம் எத்தகைய தாக்கத்தையும் ஏற்படுத்தவில்லை. இச்சம்பவம் இடதுசாரி இயக்கத்தின் பிரச்சினையாக மட்டுமே பார்க்கப்பட்டது. ஏழைப்பங்காளன் அடையாளத்தோடு பல்வேறு படங்களில் நடித்த எம்.ஜி.ஆர். படங்களில் இச்சம்பவமோ இது போன்ற நிலவுடைமை சாதிய வன் முறைகளோ சிறிய அளவில்கூட இடம்பெற்றதில்லை. இக்கொலைக்கு காரணமானவர் என்று குற்றம் சாட்டப்பட்ட பண்ணையார் மேல் நீதிமன்றத்தால் விடுவிக்கப்பட்டார். நீதிமன்றம் விடுவித்த அவர் சில ஆண்டுகளில் தீவிர இடதுசாரி இயக்கத்தாக்கம் பெற்றவர்களால் கொல்லப்பட்டதாக கருதப்படுகிறார். அதாவது அரசும் நீதித்துறையும் நியாயம் செய்யவில்லை. அதற்காக மக்கள் பழிவாங்கினர் என்கிற அரசியல் விளக்கம் இதிலிருக்கிறது.

இந்த அணுகுமுறைதான் *1980*களின் நிலவுடைமை எதிர்ப்பு படங்களில் இருந்தன. ஆனால், இப்படங்கள் யாவும் நுட்பமான அரசியல் படங் களாக அமைவதற்கு மாறாக சண்டை, பழிவாங்கல் படங்களாக அமை வதற்கு இதுவும் ஓர் காரணமாகி விட்டது.

சமூக சுரண்டல் போக்குக்கு எதிரான கோபமும் மாற்றமும், *1980*களின் இவ்வகைப் படங்களில், இரண்டு அடையாளங்கள் மூலம் சுட்டப்பட்டன. புதிய, சிவப்பு என் கிற இரண்டு அடையாளங்களே அவை. இரண்டும் இடதுசாரி அரசியல் கண்ணோட்டத்தால் மதிப்பு பெறுபவையாகும். பழைய / நிலவும் சமூக அமைப்பை மாற்றி, புதிய அமைப்பை கோருவது, 'புதிய' என்கிற பெயரில் அமைந்தது (புதியவன், புதிய சங்கமம், புதிய சகாப்தம், புதிய தீர்ப்பு, புதுயுகம்); சிவப்பு என்பது போராட்டத்திற்கான குறியீடாக அமைந்தது (கீழ்வானம் சிவக்கும் - *1981*, சிவப்பு மல்லி - *1981*, சிவந்த கணகள் - *1982*, சிவப்புச்சூரியன் - *1983*, நான் சிவப்பு மனிதன்). இதேகாலகட்டத்தில்தான் தொழிற்சங்க போராட்டங்களும் கதைகளில் இடம்பெறத் தொடங்கின என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

ஒத்த கண்ணோட்டம் கொண் டவை என்ற முறையில் இப்படங்களில் ஒரே கதை சிற்சில மாற்றங்களோடு இடம்பெற்றன. *1980*களில் மட்டும் மாற்றத்தை வலியுறுத்தும் தலைப்பு



கொண்ட இவ்வகை படங்கள் ஏராளமாக வெளியாயின. மட்டுமல்லாது சட்டம் மற்றும் நீதியமைப்பு பற்றிய விமர்சனம், புதிய அரசியல்வாதிகளின் ஊழல், ரவுடியிஸம், பாலியல் பலாத்காரம் போன்றவற்றைக் கதைக்களமாகக் கொண்ட படங்களும் வெளியாகின. இப்படங்களும் மாற்றத்தை வலியுறுத்தின; புதிய சமூக அமைப்பை தலைப்பிலும் கதை அளவிலும் பேசுபவையாக இருந்தன. (*1981* காலம் ஒரு நாள் மாறும், சட்டம் ஒரு இருட்டறை, சாதிக்கொரு நீதி, நீதி பிழைத்தது; *1982* சட்டம் சிரிக்கிறது, தீர்ப்புகள் திருத்தப்படலாம்; *1983* எங்களாலும் முடியும், ஒருகை பார்ப்போம், சட்டத்துக்கு ஒரு சவால்; *1984* தீர்ப்பு என் கையில், நாளை உனது நாள்; *1985* உரிமை, எரிமலை, எங்கள் குரல், ஏமாற்றாதே ஏமாறாதே, நீதியின் மறுபக்கம்; *1986* நான் அடிமை இல்லை, எனக்கு நானே நீதிபதி; *1987* - இவர்கள் வருங்காலத் தூண்கள், இனி ஒரு சுதந்திரம், ஒரே ரத்தம், ஒன்று எங்கள் சாதியே, காலம் மாறுது, சட்டம் ஒரு விளையாட்டு, நீதிக்குத் தண்டனை, மக்கள் என் பக்கம்; *1988* இது எங்கள் நீதி, உழைத்து வாழவேண்டும், உன்னால் முடியும் தம்பி, மக்கள் ஆணையிட்டால்) இப்படங்களில் பெரும்பாலும் 1970, 1980களின் அரசியல் சூழல்தான் விமர்சிக்கப்பட்டன; வேலையில்லாத திண்டாட்டமும் அதற்கு எதிரான கோபமும் இடம்பெற்றன (பாலைவனச்சோலை, நிழல்கள், வறுமையின் நிறம் சிவப்பு).

ஆனால், இப்படங்கள் சமூக அமைப்பு பற்றிய விமர்சனத்திலிருந்து இக்கதைகளை உருவாக்காமல், சமகால அரசியல் சூழலுக்கு எதிரான கோபத்திலிருந்து மட்டுமே சமூக பிரச்சினைகளை விளக்கின. அந்த வகையில் இப்படங்கள் மேலோட்டமான அரசியலை மட்டுமே பேசின. அவையும் கூட ஹீரோவின் கோபத்தாலும் பழிவாங்கலாலும் தீர்ந்துவிடக் கூடியவையாக இருந்தன. இடதுசாரி தாக்கம் கொண்ட படங்கள், சமூக அமைப்பிற்கு எதிரான கோபத்தை, சண்டை பழிவாங்கல் என்றே குறுக்கிவிட்டிருந்த நிலையில், அதே காலகட்டத்தின் அரசியல்வாதிகள் மீதான சராசரி விமர்சன படங்களின் சண்டை பழிவாங்கல் போன்றவையும் இவ்விரண்டு போக்கையும் ஒரே நேர்க்கோட்டில் நிறுத்திவிட்டன. மொத்தத்தில் இக்காலத்திலிருந்து இத்துணை படங்கள் வெளியாகியும் தேர்ந்த அரசியல் சினிமா என்று ஒன்றையும் கூறமுடியவில்லை.

1980களில் இடதுசாரி தாக்கம் கொண்டு அரசியல் படங்கள் இயக்கியவர்கள் எல்லோரையும் அக்கருத்தியலை அரசியல் ரீதியாக ஏற்றறவர்கள் என்று கூறமுடியாது. சரியாக சொல்வதனால் தாக்கம் பெற்றவர்கள் என்று கூறமுடியுமே ஒழிய, நேரடியாக அவ்வரசியலை புரிந்து பேசியவர்கள் என்று யாரையும் குறிப்பிட்டு சொல்லமுடியாது. இவ்வகைமையிலான படங்கள், சமூக சூழலின் பொருத்தப்பாட்டோடு கதைக்கான கச்சாப் பொருட்களாகவும், வணிகரீதியான வெற்றியாகவும் அமைந்த போது, இம்மாதிரிப் படங்களை குறிப்பிட்ட கருத்தியலோடு தொடர்பில்லாதவர்களால்கூட எடுக்க முடியும் என்பதற்கு இதுவே உதாரணம். (ராம. நாராயணன் படங்களின் சிவப்பு அரசியல் பேசப்பட்ட அளவிற்கு, இடதுசாரி மற்றும் தமிழ் தேசியம் பேசிய மணிவண்ணன் படங்களில் இல்லை).

சமூக சூழல், அதற்காக சமூகத்தில் நிலவும் அரசியல் நம்பிக்கை போன்றவை அக்கால படங்களின் மீதும் தாக்கத்தை செலுத்துகின்றன. அத்தாக்கத்தை வணிக வாய்ப்புக்கேற்ப சினிமா குறுக்கியும் நீட்டியும் வெளிப்படுத்த முனைகின்றன. அதேவேளையில் வணிக வாய்ப்பு என்கிற பெயரில், குறிப்பிட்ட சூழல் உருவாக்கிக் கொண்டிருந்த கட்டுப்பாட்டின் வரையறையை, விமர்சிக்காமல் இருக்கவும் முடியாது.

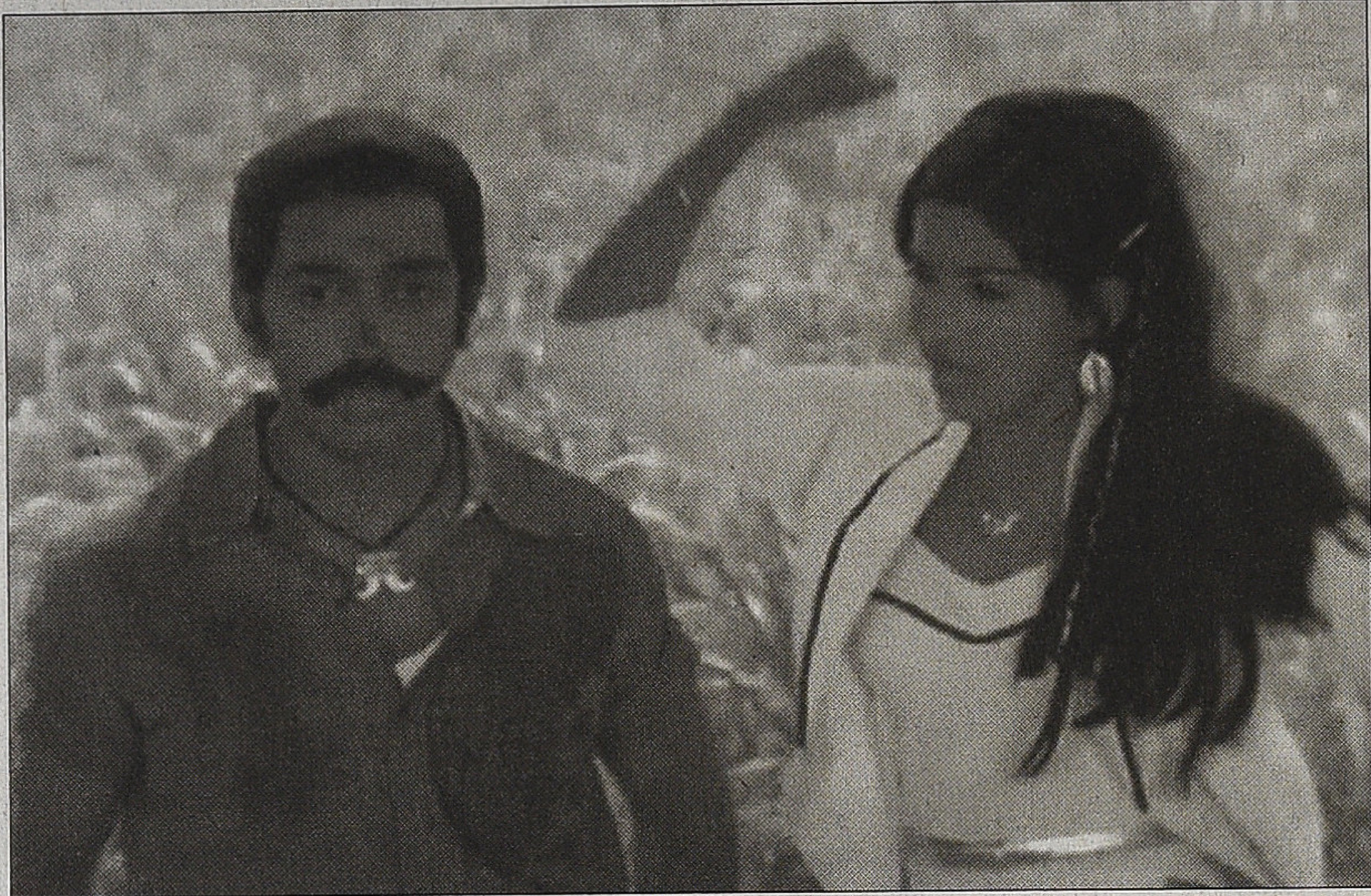
1970களின் இறுதித் தொடங்கி 1980களில் செல்வாக்குப் பெற்ற 'புதிய சொந்த ஊர் சினிமா', 'இடதுசாரி தாக்கம் கொண்ட சினிமா' ஆகிய இரண்டு போக்கிலும் கிராமம் கதைக்களமாக இடம் பெற்றது எனப் பார்த்தோம். 'புதிய சொந்த ஊர் சினிமா' மற்றும் அதன் தொடர்ச்சியாய் அமைந்த சினிமாக்களில் கதை, இடம், காலம், இடம்பெறும் மாந்தர், மொழி, வாழ்க்கை, நடைமுறைகள் போன்றவை துல்லியமாகவும் சற்றே நெருக்கமான திரைமொழியோடும் பேசப்பட்டன. பிரச்சினைகளை முழுமையாக குறுக்கிவிடாமல் சற்று ஆழமாக சுட்ட முயன்றன என்று கூறலாம்.

இடதுசாரி தாக்கம் கொண்ட சினிமாக்கள் சமகால அரசியல் சுரண்டலை வெளிப்படையாக சுட்டின என்றாலும், அவை சித்தரிப்பு சார்ந்து தட்டையான தளத்தில் இயங்கின. சமூக ஏற்றத்தாழ்வை ஓங்கி மறுத்தன என்றாலும் அவை கதாநாயக சாகசத்திற்குள் குறுகி விட்டன.

இரண்டு வகை சினிமாக்களிடமும் ஒன்றிருக்க ஒன்று இல்லை என்கிற நிலை. அரசியல் இருந்த இடத்தில் கலாசார பதிவுகளும் சித்தரிப்பு மேம்பாடும் இல்லை; கலாசார நுட்பம் கொண்ட படங்களில் நேரடியான முழுமையான அரசியல் விமர்சனம் இல்லை. இரண்டு போக்குகளும் இணைந்திருக்க வேண்டும். ஆனால், அவை நடைபெறவே இல்லை.

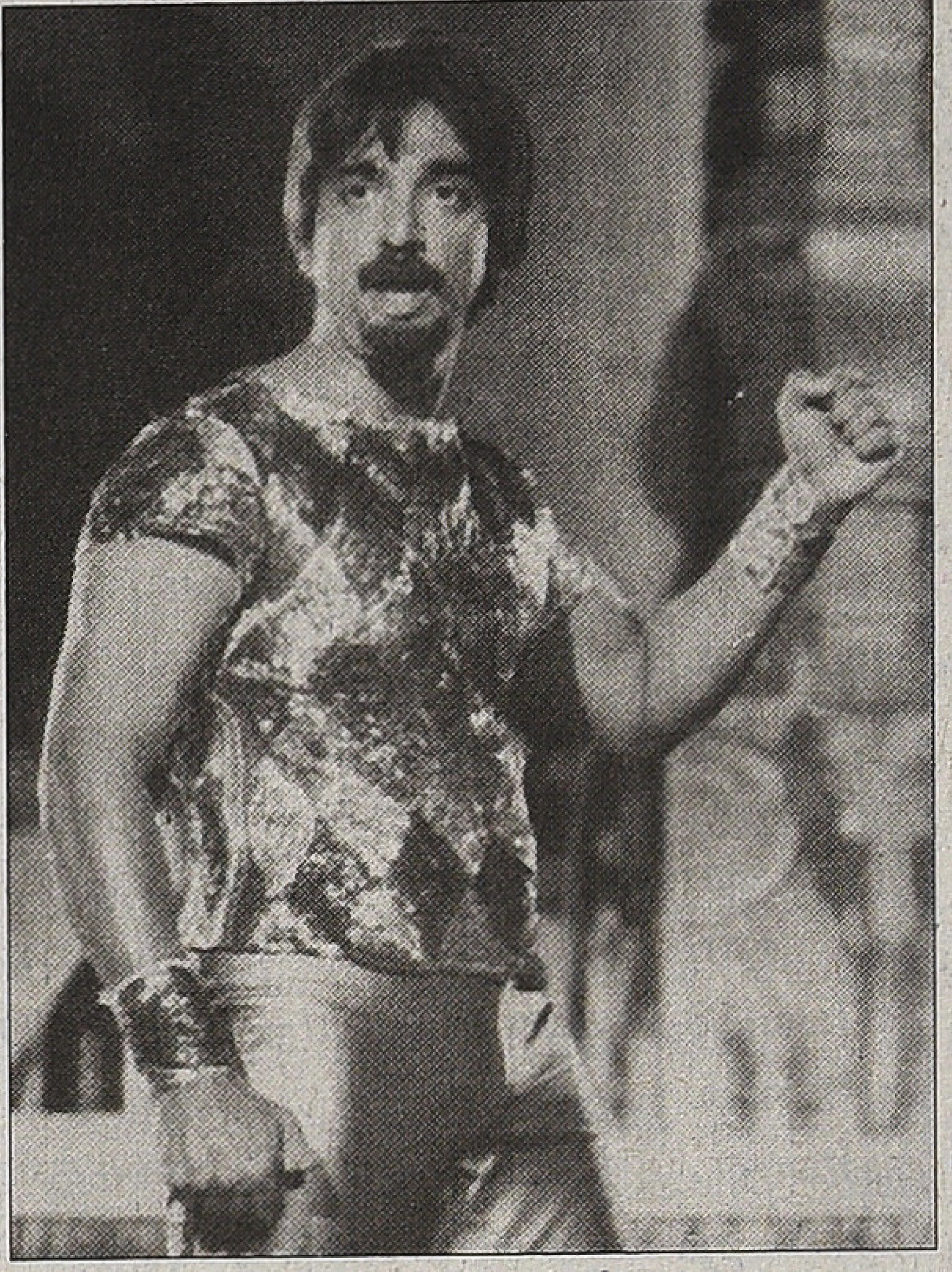
'இடதுசாரி தாக்கம் கொண்ட படங்கள்' நிலவுடைமை அமைப்பின் பண்ணையார் எதிர்ப்பை பேசின. பண்ணையார் உள்ளிட்ட பணக்காரர்களின் சுரண்டலை சுட்டி எதிராக சண்டையிட்டன. இதனூடாக சாதியை அப்படங்கள் விமர்சித்தன. உழைப்பவன், கூலி, விவசாயி என்கிற முறையில் ஒடுக்கப்பட்டவர்களுக்கு ஆதரவாக பாடின; வசனம் பேசின. 'புதிய சொந்த ஊர் சினிமா'வின் தொடர்ச்சியிலான சினிமாக்கள் நேரடியாக அரசியல் பேசவில்லை. மாறாக தம் கதையாடலினூடாக நுட்பமான அரசியல் பேசின. ஆனால், அவை தொடக்க கட்டத்தைத் தாண்டி முழுமையை எட்டாமல் நின்றுவிட்டன. இப்படங்களின் கலாசார பதிவுகள் எந்த அளவிற்கு பலமோ அதே அளவிற்கு பலவீனத்தையும் கொணர்ந்தன. அதாவது, இங்கிருக்கும் கலாசாரம் என்பதே சாதி சார்ந்தவை என்கிற முறையில் இப்படங்கள் சாதி சார்ந்த பதிவுகளையும் பேச வேண்டியிருந்தன.

சாதியை நேரடியாகவோ மறைமுகமாகவோ கொண்டாடிய பிற்கால படங்களுக்கான வேர், சாதியை ஓரளவு விமர்சனமாக அணுகிய 1980களின் 'மண்வாசனை' படங்களிலேயே தொடங்கிவிட்டது என்பதுதான் குறிப்பிடப்பட வேண்டிய முரண். தொடக்கத்தில் கிராமத்தின் சேவை சாதியை கதாநாயகியாக காட்டிய (கிழக்கே போகும் ரெயில் 1978), காதலை ஏற்க மறுப்பதால் சிலுவையோடு பூணூலையும் துறக்கக்கூறிய (அலைகள் ஓய்வதில்லை 1981) பாரதிராஜாவின் பிந்தைய கலாசார படங்களுக்கு இப்போக்கில் குறிப்பிடும்படியான பங்குண்டு. அவரின் 'மண்வாசனை' (1983) படம்தான் தமிழின் முதல் இனவரைவியல் படத்திற்கான


சகலகலா வல்லவன்

துவக்கம் எனலாம். குறிப்பிட்ட சாதியொன்றின் (மதுரைக்கு மேற்கே வாழும் பிரமலைக்கள்ளர் சாதி) நிலப்பரப்பு, பேச்சுவழக்கு, சடங்கு, சாதி சார்ந்து இப்படத்திற்கு இணையான சித்தரிப்பு, துல்லியம் அதற்கு முன்பு இருந்ததில்லை. இத்துல்லியம்தான் விமர்சனம் என்பதை விடுத்து பெருமிதத்திற்கு இட்டுச்சென்றது. கிராம அமைப்பில் தன் முறைப்பெண்ணை மணந்து கொள்ளவிருந்த நாயகன், அவளுக்காக நடந்த மோதலை ஒட்டி வெளியே பட்டாளத்திற்கு ஓடிவிடுகிறான். ராணுவம் என்னும் வெளியுலக நவீன வாய்ப்பு, அவனை தன் உறவல்லாத (சாதிக்கு வெளியே) பெண்ணை மணமுடிக்க இட்டுச் செல்லுகிறது. அப்பெண்ணோடு ஊர் திரும்பும் அவனை தாய், முறைப்பெண், ஊரார் என எல்லோரும் அதிர்ச்சியோடும் எரிச்சலோடும் எதிர்கொள்கின்றனர். மாமனோடு மணம் கை கூடாத வருத்தத்தில் முறைப்பெண் வேறு மணம் முடித்துக் கொள்ளாமல் இருக்கிறாள். பட இறுதியில் உறவல்லாத வெளியூர் பெண்ணை பலிகொண்டு, உள்ளூர் ரத்த உறவுகளுடனான உறவை புதுப்பிப்பதாக, அதற்கான மோதலுடன் கதை முடிக்கப்படுகிறது. ஏறக்குறைய ரத்த உறவிலிருந்து விலக வாய்ப்பிருந்தும் உறவு, மண் என்கிற பெயர்களில் சாதிய உறவுகள் இப்படத்தில் புதுப்பிக்கப்படுகின்றன. அறுத்துக்கட்டும் வழக்கமுடைய ஒரு சாதி பற்றிய இக்கதையில், நாயகனின் கற்பு விஷயத்தில் தாராளம் காட்டி, பெண்ணை மட்டும் காத்திருக்கச் செய்து, இது தமிழச்சியின் கற்பு என்ற வாசகத்தோடு பாரதிராஜா படத்தை முடிக்கிறார். இதேபோலதான் 'முதல் மரியாதை' படத்தில் தன் மருமகனை காதலிக்கும் அருந்ததியர் பெண்ணுக்கு மணம் முடித்து வைத்துப் பெருமிதம் காட்டும் சின்னையா தேவர் (பெண்ணின் தந்தையான அருந்ததியர் பாத்திரம் சின்னையா தேவரை பார்க்கும் போதெல்லாம் காலில் விழுகிறார்), தன்னை மணப்பதற்கு முன்பே கற்பிழந்துவிட்ட மனைவிக்கு வாழ்நாள் 'தண்டனை'யாக அவளை தொடாமலே இருந்து பெருமிதமாக வாழ்ந்து காட்டுகிறார். இது தன் குல / சாதி கௌரவத்தை தக்க வைக்கும் பெருமிதமாகும். இங் ஙனம் பாரதிராஜா படங்களில் நிகழும் சாதிய உடைவு என்பது, மேலே இருந்து மனம் நெகிழ்ந்து தரப்படும் சலுகை மட்டுமே; அது கீழே இருந்து எழும் உரிமைக்குரல் அல்ல. இதற்குக் காரணம் அந்த குறிப்பிட்ட வட்டாரமோ குழுவோ கொண்டிருக்கும் பண்பாட்டு அதிகாரம்தான். இப்படங்கள் அவ்வகை பண்பாட்டு அம்சங்களையே கிராமிய பண்பாடாக, தமிழ்ப் பண்பாடாக சிலாகித்தன. எனவே, சாதி மீறல் பற்றிய குரல்கூட மரபார்ந்த பண்பாட்டின் மீதான நவீனத்தின் தாக்குதலாக பார்க்கப்பட்டது.

பாரதிராஜா படங்களில் நவீனத்தின் வருகை, ஒருகட்டம் வரையில்



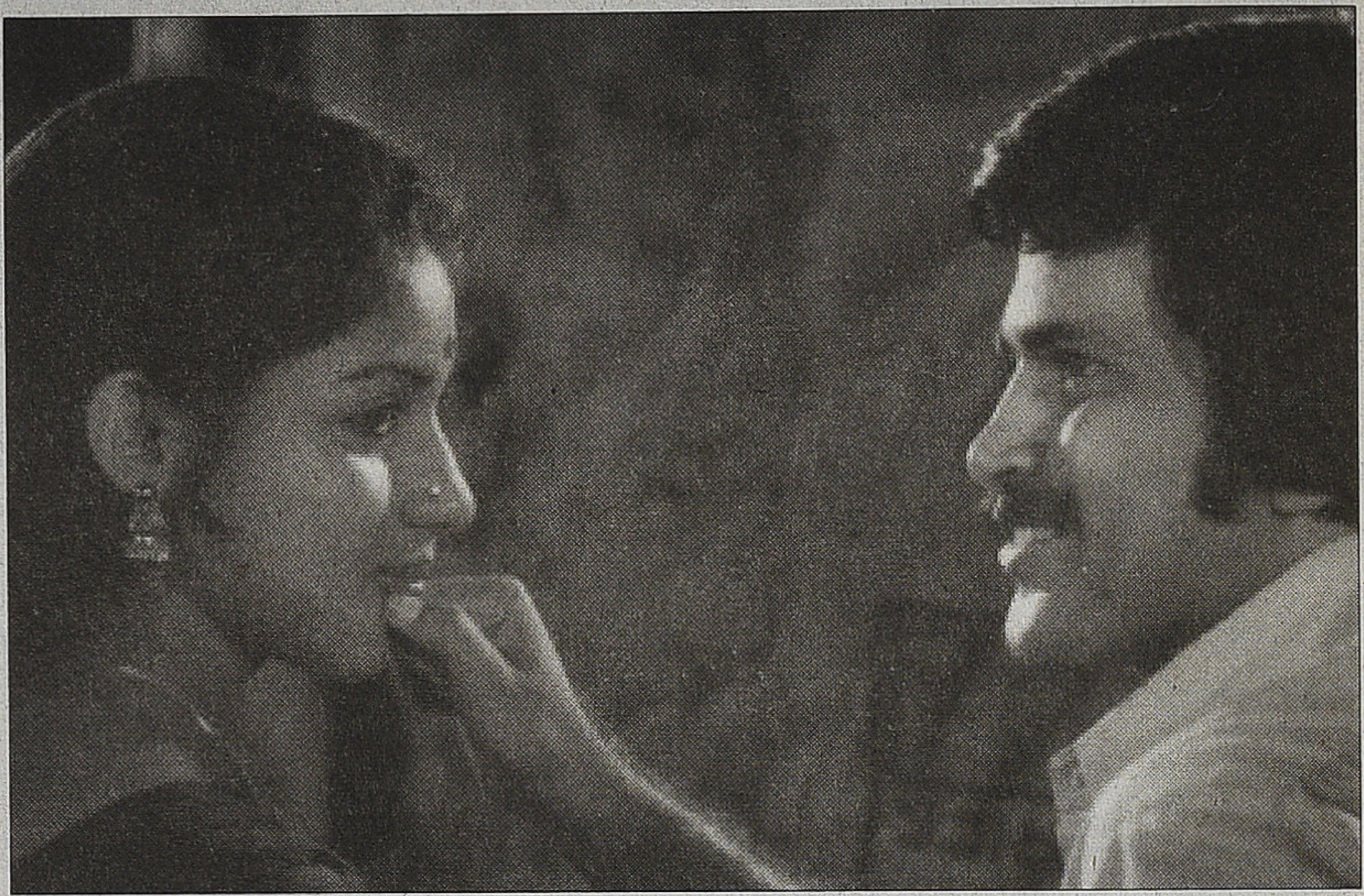
தேச அளவில் பண்பாட்டு மற்றும் அரசியல் அதிகாரத்தில் இருக்கும் உயர்சாதி மீதான விமர்சனமாகவும், அடுத்த கட்டத்தில் அத்தகு புதிய அதிகாரம் நோக்கி நகருவதற்கு வட்டார சாதிக்கு சாதகமாகவும் இருந்தன. வாக்குரிமையும் அரசியல் உரிமையும் சாத்தியமாகிவிட்ட புதிய இந்தியாவில் இவ்வகை குரல்களுக்கான வெளி விரியத் தொடங்கியதே இதற்கான முக்கிய காரணமாகும். இங்ஙனம், பாரதிராஜாவால் முன்வைக்கப்பட்ட மண்ணின் அடையாளங்கள் வட்டாரத்தின் பெரும்பான்மை அதிகார சாதிகளைத் தாண்டிச் செல்ல முடியவில்லை. இங்கு பொதுவாக சீர்திருத்தவாதக் கருத்தியலானது வைதீக உயர்சாதிகளுக்கு எதிராகவும் உள்ளூர்சாதிகளின் பாரம்பரிய அதிகாரத்திற்கு சாதகமாகவும் இருக்கமுடியும் என்கிற உதாரணம், ஏற்கனவே திராவிட இயக்க பிராமணர் எதிர்ப்பு கருத்தியலாலும் உறுதிப்பட்டிருந்தது.

பாரதிராஜாவின் கிராமப் படங்களில், அங்கு வாழும் வெவ்வேறு சாதியினர்களுக்கு இடையேயான அதிகார உறவு ஆழமாக அலசப்பட்டதில்லை. அதிலும் அவருக்கு வரையறை இருந்தது. அவர் படங்களில், கதையின் மையமாக கொள்ளப்படும் சாதியோடு முரண்படும் மற்றொரு சாதியை காட்டும் போதெல்லாம், எதார்த்தத்தில் முரண் கொண்டியங்கும் எண்ணிக்கை பலமுள்ள சாதியை காட்டாமல், எண்ணிக்கை சிறுபான்மை சமூகத்தையோ சேவை சாதியையோ தான் எடுத்தாண்டு இருக்கிறார். முழுக்க அடித்தள சாதியை பற்றி அவர் எடுத்த ஒரே படமான 'என் உயிர்த் தோழன்' (1989) படம் சாதி முரணை கதையின் மையமாக கொண்டிருக்கவில்லை.

பாரதிராஜா பிறந்து வளர்ந்த சாதியை கதையாக்கும்போது இரண்டு அம்சங்கள் அவரிடம் வெளிப்பட்டிருக்கின்றன. ஒன்று, உள்சீர்திருத்தம் பேசுவதற்கேற்ப வட்டார அளவில் பிரதான முரண்பாடாக இல்லாத பிராமணர் போன்ற சாதிகளுடனான முரண்பாட்டை காட்டுவது; இரண்டு, ஒரேயொரு சாதியை மட்டும் மையமாக்கிப் பேசுவது (மண்வாசனை, கிழக்கு சீமையிலே). சாதியின் உள்முரண்களை தனித்து பேசிய இரண்டாம் வகைப் படங்களே மண்ணின் பண்பாடு என்ற பெயரில் சாதிய பண்புகளை பேசின. கிராம அமைப்பின் முரண்களை பேசாமல் ஒருவகையில் ஒற்றை சாதியின் அடையாளங்களை காட்டும் படங்களாயின.

1980களின் கிராமிய படங்கள் கிராமகளம் என்கிற வகையில் சாதியை நேரடியாகவோ மறைமுகமாகவோ பேசின; சாதியமைப்பு சித்தரிக்கப்பட்ட முறையில் தொடக்க காலத்தில் ஒருவித வரையறையோடு கூடிய விமர்சன முறையும், பிறகு விமர்சனம் குறைந்து சாதிப்பெருமை பேசும் படங்களும் பெருகின என்று பார்த்தோம். மண்வாசனை படங்கள் பற்றி பேசவரும் வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி, 'அதுவரை தமிழ் சினிமாவில் பார்க்காத பிம்பங்களும் கேட்காத மொழியும் தமிழ் சினிமா பார்வையாளர்களிடையே பெரிய வரவேற்பை பெற்றது; இந்த தாக்கத்தினால்தான் பிறகு (1990களில்) சாதிப் பெயர்களையே தலைப்பாகக் கொண்ட படங்கள் வருவதும் சாத்தியமானது' என்றும் '1980களின் இறுதியிலிருந்து தமிழ் சினிமாவில் சாதியம் வெளிப்படையாகவே தன் இருப்பை பிரதிபலிக்கத் துவங்கியது' என்றும் கூறுவதன் மூலம் இவற்றை உறுதிபடுத்திக் கொள்ளலாம் (சினிமாவில் சாதியைப் பற்றிப் பேசலாமா? நவம்பர் 2003, குமுதம் தீராநதி).

1980களில் கிராமத்தை மையமாகக் கொண்டு வெளியான மண்வாசனை படங்கள், இடதுசாரி அரசியல் தாக்கம் பெற்ற சாகசப் படங்கள் ஆகிய இரண்டு போக்கிலிருந்தும் உருவான கிராமம் என்னும் கதைக்கான கச்சாப்பொருள், அதன் பிறகான சினிமாக்களில் வெற்றிகரமாக செயலாற்றித் தொடங்கின. இவற்றிலிருந்து வணிக வாய்ப்பிற்குண்டான அம்சங்களை உள்வாங்கி வெகுஜன கதையாடல் கொண்ட கிராமப்படங்கள் பெருகின. இப்படங்களின் கிராமிய அம்சங்கள் சாதிக்குரிய அம்சங்களாக இருந்தும் அவ்வாறு சொல்லப்படாமல் பதி



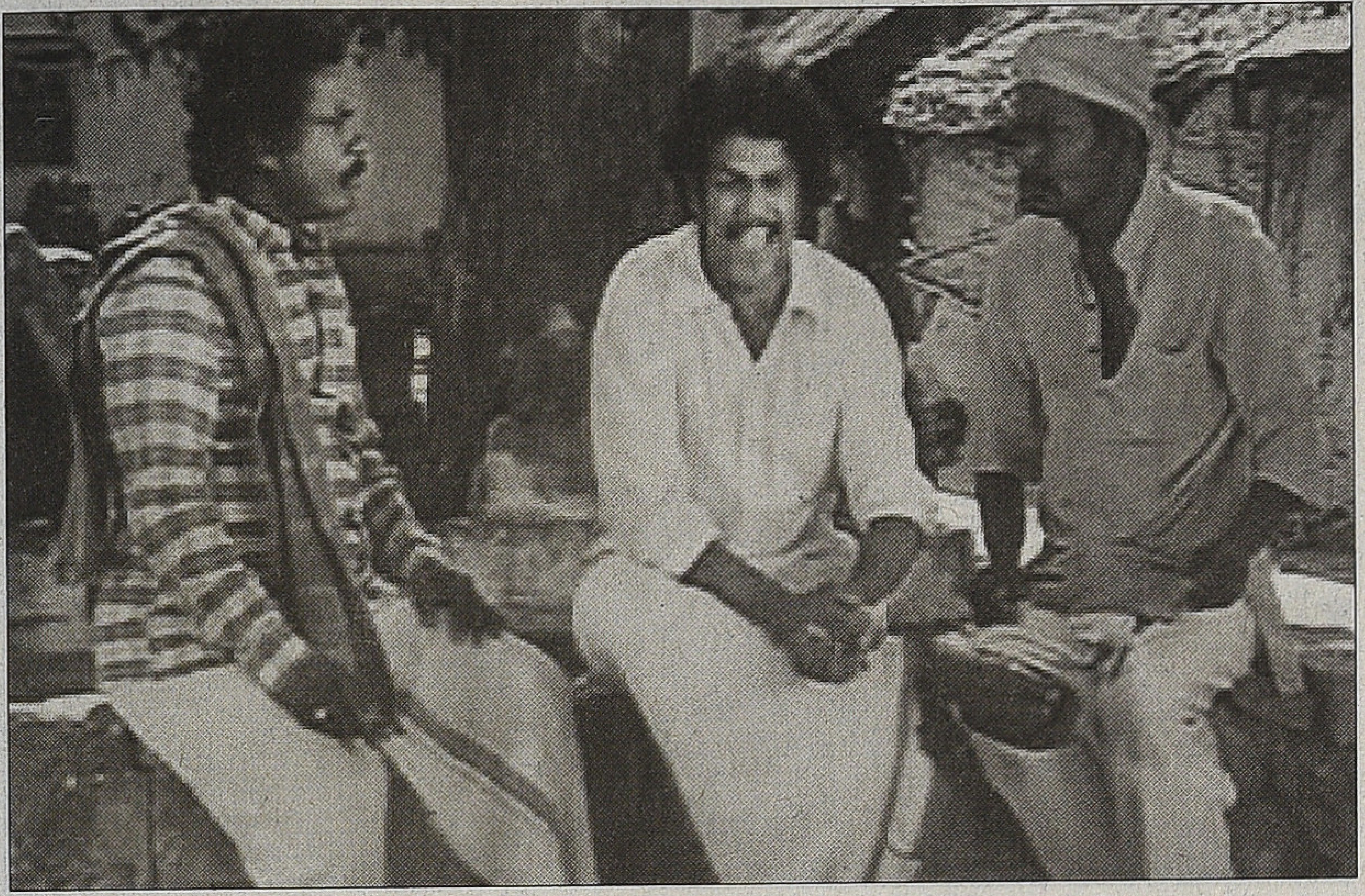
மண் வாசனை

வாயின. ரஜினியும் கமலும் உச்ச நட்சத்திர அந்தஸ்தை அடைந்த 'முரட்டுக்காளை' (1980), 'சகலகலா வல்லவன்' (1982) என்ற இரண்டு படங்களும் கிராமத்தை களமாகக் கொண்ட சாகசப் படங்கள். இரண்டு படத்திலும் நாயகர்கள் பண்ணையார் அந்தஸ்து கொண்டவர்களே. இப்படங்களின் பிரதான முரண் சாதி அல்ல; ஆனால், ஒரே சாதியைச் சேர்ந்த பண்ணையார்களுக்கு இடையேயான அல்லது ஒரே சாதியில் வர்க்க நிலையில் வேறுபட்டிருப்பவர்களுக்கான மோதல் என்கிற அளவில் இக்கதைகள் அமைந்துள்ளன. இந்தவகையில் இக்கதைகள் கிராமத்தின் உடைமை கொண்ட ஆதிக்க சாதி குடும்பங்களின் உறவும் முரணும் பற்றியது எனலாம். மொத்தத்தில் இவற்றை ஆதிக்கசாதியின் வர்க்கரீதியான முரணை பேசும் படங்கள் எனலாம்.

இதே காலத்தில் ராபின்ஹீட் வகையிலான மக்கள்சார் கொள்ளையர்கள் அல்லது வீரர்கள் பற்றிய படங்களும் வெளியாயின. ஒவ்வொரு வட்டாரத்திலும் சமூக அளவில் உலவி வந்த கதைகள் படங்களாக எடுக்கப்பட்டன. கொள்ளை, கொலை, துரத்துதல், பழிவாங்கல் என்று இக்கதைகள் வெகுஜன சாகச கதையாடலுக்கான அம்சங்களை கொண்டிருந்ததால் படங்களாக மாறின. 'மலையூர் மம்பட்டியான்' (1983), 'கரிமேடு கருவாயன்' (1986) போன்ற படங்கள் இவ்வகையில் வெற்றிப்படங்களாயின. இக்கதைகள் பெரும்பாலும் ஒரேசாதிக்குள் இருவேறு வர்க்கத்திற்குள் நடப்பவையாக இருந்தன. அதேவேளையில் 'மலையூர் மம்பட்டியான்' தவிர மற்ற படங்கள் தென்மாவட்டங்களை களமாகக் கொண்டு குறிப்பிட்ட சாதி சார்ந்தவையாகவும் அமையலாயின. பாரதிராஜாவுக்குப் பிறகு வலுப்பெற்ற தென் தமிழகக் கதைக்களம் அவர் சித்தரித்த சாதியையோ அல்லது அதற்கிணையான சாதியையோதான் காட்டின. கிராமம் என்கிறபோது கிராமத்தின் அதிகார சாதி பற்றிய சித்தரிப்பு மட்டுமே இடம்பெறுவது வலுவாயிற்று. சாதியையோ சாதி முரணையோ பேசாத சினிமாவாக இருக்கலாம்; ஆனால் இடைநிலை அதிகாரச் சாதி சார்ந்ததாக இருக்க வேண்டியதிலிருந்தது. இங்கு ராமராஜன் நடித்த முதல்படமான 'நம்ம ஊரு நல்ல ஊரு' (1986), பாரதிராஜாவிடம் உதவி இயக்குநராய் இருந்த கே.ரங்கராஜ் இயக்கிய 'நினைவே ஒரு சங்கீதம்' (1987) என்கிற இரண்டு படங்களை எடுத்துக் கொள்ளலாம். இப்படங்களின் கதையை எந்த கிராமத்திலும் நடப்பதாகக் காட்டமுடியும். ஆனால், இரண்டு படங்களிலும் இடத்தின் பெயர் பசும்பொன் தான். இப்பெயர் இல்லாவிட்டாலும் கதைக்கு எந்த பங்கமும் வராது. அதேபோல சாதிய குணாம்சங்களாக வீரம், கவுரவம் போன்ற அம்சங்களை வசனங்களாகவும் காட்சிகளாகவும் பாத்திரங்களின் பெயராகவும் கட்டமைத்துள்ளனர். தொடர்ந்து 'எங்க ஊரு பாட்டுக்காரன்' (1987), 'எங்க ஊரு காவல்காரன்' (1988), 'பாண்டிநாட்டுத் தங்கம்' (1989) 'பெரிய வீட்டு பண்ணக்காரன்' (1990), 'மருதுபாண்டி' (1990), 'வெள்ளையத்தேவன்' (1990), 'தெற்கத்திக் கள்ளன்' (1988), 'தென்பாண்டி சீமையிலே' (1988) போன்ற படங்களை கூறமுடியும். இப்படங்களின் இயக்குநர்களும் தயாரிப்பாளர்களும் பெரும்பாலும் படத்தில் சித்தரிக்கப்பட்ட சாதியை சார்ந்தவர்களே (இவற்றில் அதிக படங்கள் சங்கிலிமுருகன் தயாரித்தவை). மேலே சொல்லப்பட்ட இத்தலைப்புகள் பிரதேசம் சார்ந்தும், வீரம் காட்டுதல் சார்ந்தும் குறிப்பிட்ட சாதியை தொடர்புபடுத்துவதை பார்க்கலாம்.

இப்படங்களில் பெரும்பாலானவை சாதிகளுக்கிடையிலான முரணை பேசவில்லை; ஒரே சாதிக்குள்ளான முரணைத்தான் பேசுகிறது. ஆனால், சாதிபெருமை பேசும் படத்திற்கான அத்துணை அம்சங்களையும் கொண்டிருந்தன. ஒரு கிராமம் அல்லது பகுதி சார்ந்த வீரம், உரிமை போன்றவற்றை சாதிக்குரியதாக்கும் இந்த பார்வையால் பிறர் வெளித்தள்ளப்படுகின்றனர். இங்கு வீரத்திற்காக சண்டை என்பது கிராமத்தின் பாரம்பரியத்தை (சாதி உள்ளிட்டவை மீறப்படும்போது) காப்பதாகவும், அவரவர் தொழிலை அவரவர் செய்யாமல் வழுவுவதிலிருந்து தடுப்பதாகவும்கூட அமைகிறது. மற்றொரு சாதி மீதான வன்முறையாகவும் இருக்கிறது. எனவே இப்போக்கு, தொடர்புடைய சாதிக்கு உளவியல் பலத்தையும் முரண்கொண்ட சாதிக்கு அச்சுறுத்தலையும் தருகிறது. இந்நிலையில்தான் இக்காலப் படங்கள் சமூக அரசியல் தளத்தில் உளவியல் ரீதியாகவும் வெளிப்படையாகவும் தன் பங்கை செலுத்தத் தொடங்கின.

இங்கு இன்னொரு பொருத்தப்பாட்டையும் இணைத்துப் பார்க்க வேண்டியுள்ளது. தமிழிலக்கிய மரபில் பயின்றிருக்கும் வீரம், காதல் என்ற இரண்டு அம்சங்களும் தமிழ் வெகுஜன சினிமாவில் கதையாடலுக்குள் அழுத்தம் பெற்றிருக்கின்றன.



வெகுஜன கதையாடலின் பிரதான அம்சங்களாக சண்டையையும் காதலையையும் கூறலாம். நாயகன், நாயகி பாத்திரங்கள் இவ்விரண்டின் மீதே கட்டமைக்கப்படுகின்றன. பெண்ணின் காதலை பெறுவதற்கான உத்தியாக ஆணின் வீரம் (அதாவது ஆண்மை / ஆண் தன்மை) நிறுவப் படுகிறது. இந்த நிலையில் 1980 களின் கிராம சினிமாக்களில் ஆணின் ஆகிருதி, கிராம வெளியில் அவன் பெற்றிருக்கும் செல்வாக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டு விஸ்தரிக்கப்படுகின்றன. ஆணின் பெருமிதமும் வீரமும் கிராமத்தில் பெற்றிருக்கும் பண்பாட்டு அதிகாரம் சார்ந்தும் உடைமை சார்ந்தும் மறு வார்ப்பு செய்யப்பட்டன. இவற்றின் தொடர்ச்சியில் மாடு பிடித்தல், சிலம்பம் ஆடி ஜெயித்தல், இள வட்டக்கல் தூக்குதல், ஏலத்தில் ஜெயித்தல் என்றெல்லாம் காட்சிகள் அமைந்தன. கிராமப் பரப்பில் பண் பாட்டு அதிகாரத்தையும் உடைமை யையும் காப்பதற்கான வன்முறையும் மோதலும் சினிமாவின் கதையாடலில் சண்டைக்காட்சிகளாக விரிந்தன. ஒவ்வொரு சாதிக்கும் அதற்கென தனித்தனியான வெளிகள் உண்டெனினும் கிராமத்தின் பொதுவெளியென்பதும் கோயில் உள்ளிட்ட பொதுமரியாதை யென்பதும் கிராமத்தின் அதிகார சாதிகளுக்குரியதாக மட்டுமே இருக்கிறது. எனவே, கிராமத்தின் இப்புழங்குவெளிகள் கதையாடலில் கொணரப்படும்போது அவற்றோடு அதற்குரிய சாதிகளும் உள்ளே வரு கின்றன.

இந்நிலையில் 1980களின் தமிழ் சினிமாவில் அழுத்தம் பெற்ற 'கிராமம்' என்பது, தன் கதையாடலுக்காக தென்தமிழகம் என்னும் பிராந் தியத்தையும் அங்கு அதிகாரத்தோடும் வன்முறையோடும் தொடர்புடைய குறிப்பிட்ட சாதியையும் தேர்ந்து கொண்டது. இவ்வாறுதான் தமிழ் சினிமாவில் தென்தமிழக தேவர்சாதி கதைகள் செல்வாக்குப் பெற்றன. இசை நாடகம் மற்றும் கம்பெனி நாடகங்களின் தொடர்ச்சியாக சினிமா உருப்பெற்ற காலத்திலிருந்தே மறவர் மற்றும் பிற இடைநிலை சாதிகளின் பரிமாற்றம் சினிமாவில் நடந்தேறிவிட்டன. எனவே, சினிமா வின் தொடக்க காலம் முதலே இச்சாதியினர் நடிகர்களாகவும் பிறகு இயக்குநர்களாகவும் குறிப்பிட்ட அளவில் இடம்பெற்று வந்தனர் என்பது குறிப்பிடத்தக்க செய்தி யாகும்.

1974இல் வெளியான 'என்மகன்' படத்தில் சிவாஜிகணேசன் தந்தை, மகன் என்று இரட்டை வேடத்தில் நடித்தார். இதில் தந்தை நேர்மை யான போலீஸ்; அவரின் முழுப் பெயர் ராமையாதேவன். 'நான் சாதியால் தேவன், பொய் சொல்ல மாட்டேன்' என்று அப்பாத்திரம் ஓரிடத்தில் பேசுகிறது. சாதிசார்ந்த குணாம்சத்தை புனைவு சார்ந்து கட்டமைக்கும் வசனம் இது. இதற்கு முன்பே வெளியான சிவாஜி நடித்த 'பட்டிக்காடா பட்டணமா' (1972) படத்தில் நாயகன் பெயர் சோழவந்தான் மூக்கையா சேர்வை யாகும். 'முதல் மரியாதை' (1985) படத்தில் சிவாஜி பாத்திரத்தின் பெயர் சின்னையாத் தேவர், 'தேவர் மகன்' (1992) படத்தில் பெரியத் தேவர். முத்துராமலிங்கத் தேவர் பிறந்த ஊரை தலைப்பாக்கிக் கொண்ட 'பசும்பொன்' (1995) படத்தில் சிவாஜி, துரைராசுத் தேவர் என்றும் பெயர் பெற்றிருப்பதைப் பார்க்கலாம். திரையுலகின் மூத்த நடிகரொருவர், கதையில் ஊர் பெரியவராக, தேவர் சாதி வேடத்தில் நடிப்பது சமூகத்தில் அச்சாதி பற்றிய பிம்ப உருவாக்கத்தில் தனக்குரிய பங்கை செலுத்தியது. கிராம பாரம் பரியம், ஜல்லிக்கட்டு போன்ற வீர விளையாட்டு, சவால் போன்றவற்றை கிராமத்தின் அதிகாரசாதியோடு இணைத்து சொல்லியதின் தொடக்கம் என்று இதைக் கூறலாம். இத்தகைய தொடக்கம்தான் 1980களின் கிராமப் படங்களில் வெளிப்படையாக காலூன்றியது. மொத்தத்தில் 1990களை எட்டும்போது கிராம சினிமாக்களில் தேவர்சாதி அடை யாளம் உறுதிப்பட்டுவிட்டது. இவ் வாறு தென்தமிழகக் களமும் தேவர் சாதி சார்ந்த வாழ்வும் கதைக்கான கச்சாப்பொருளாகவும் வர்த்தக ரீதியான வெற்றியாகவும் ஆக்கப் பட்டுவிட்ட பின்னால் தேவர்சாதி சாராத இயக்குநர்கள் மற்றும் தயாரிப் பாளர்கள்கூட கிராமம் என்றால் வணிகவெற்றி மற்றும் பார்முலா கதை என்று கருதி, தேவர் சாதியை மையப்படுத்தும் கதைகளையே படமெடுக்கத் தொடங்கினர்.

இத்திசையில் எழுதப்பட்ட ராஜன்குறையின் 'கதாநாயகனின் மரணம்' புத்தமும் (கயல் கவின் புக்ஸ், 2012), 'தென்தமிழகம் என் கிற கற்பித நிலப்பரப்பு' என்கிற கட்டுரையும் முக்கியமானது. நவீனம் என்கிற எதிர்வில் தென் இத்தாலியும் வடஇத்தாலியும் கொண்ட முரணை பற்றிய பார்வையை, அப்படியே தமிழ் சினிமாவின் தென்தமிழக சித் தரிப்பை புரிந்துகொள்ள பொருத்தி யிருக்கிறார். இம்முரணை புரிந்து கொள்ள இக்கட்டுரை தன்ன ளவில் உதவுகிறது. எனினும், அது சூழலை முற்றிலுமாக புரிந்துகொண்ட

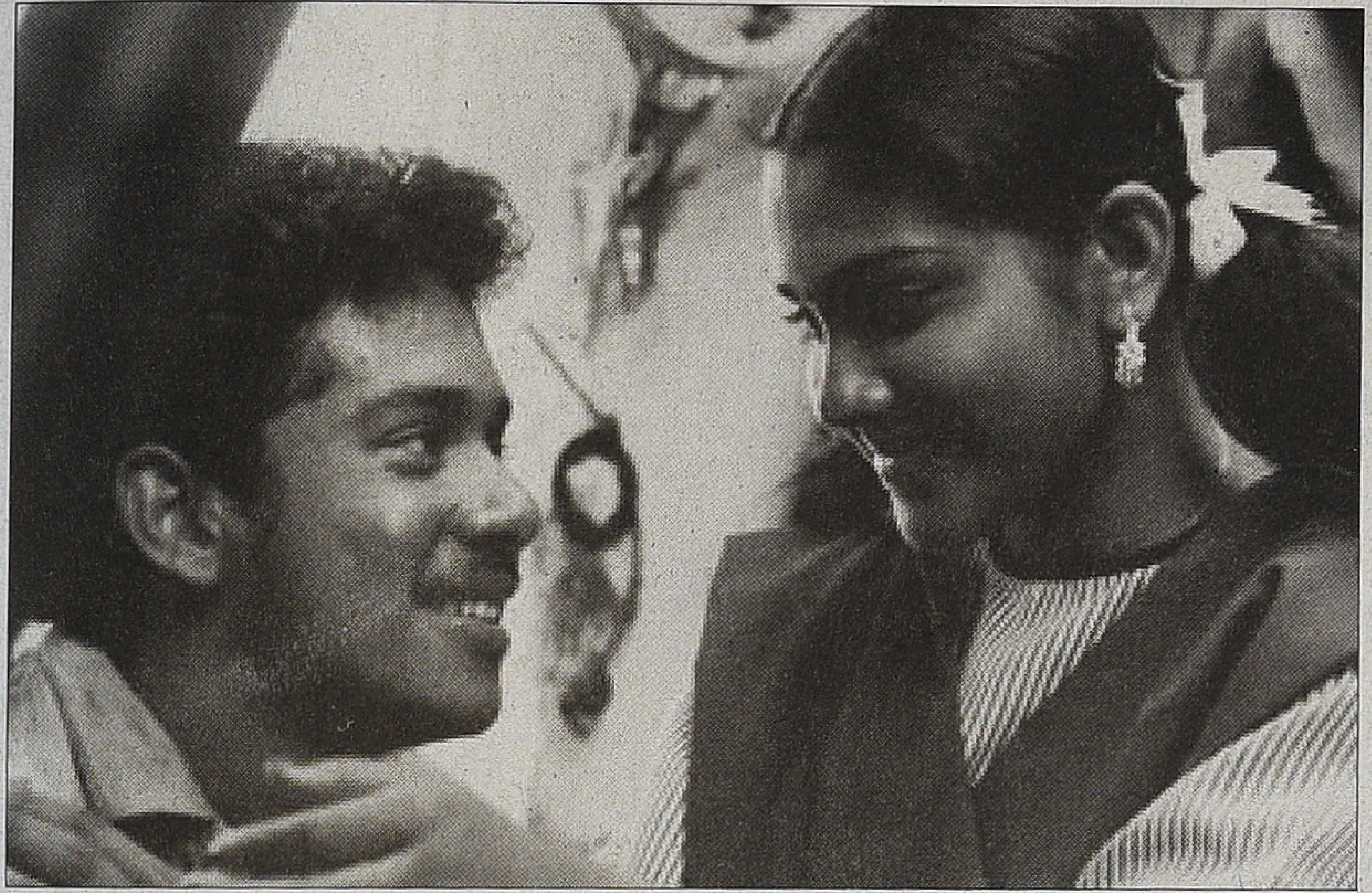
தாக தெரியவில்லை. சூழலின் தனித்த அம்சங்களை கூர்ந்து கவனிப்பதிலிருந்து விலகி அக் கட்டுரை பிரச்சினையை பொதுமை படுத்துகிறது. தமிழக நவீனத்தின் பரப்பான சென்னை என்கிற வடக்கு, தெற்கை பாரம்பரியத்தின் பேரில் பின்தங்கிய பகுதியாக பார்க்கிறது என்பது மட்டுமே உண்மையென்றால், தென்தமிழகத்திலிருந்து தேவர் என்கிற ஒரே சாதி மட்டும் காட்டப்பட்டு பிறசாதிகள் ஏன் காட்டப்படவில்லை என்கிற கேள்வி இங்கு முக்கியமானது. தென்தமிழக தேவர் சாதிப் படங்களை, சாதியப் படங்களாக 'குறுக்கி' சித்தரிக்கும் விமர்சனங்களை சாடும் தொனியுடன் எழுதப்பட்ட இக்கட்டுரை, சூழலை கோட்பாட்டு பிரச்சினையாக விவரித்து திருப்திகொள்ள முனை கிறது. இவ்வாறான படங்கள் சமூக பரப்பில் ஏற்படுத்தும் தாக்கம் மற்றும் விளைவை கணக்கில் கொண்டு இச்சித்திரிப்புக்களை ராஜன்குறை மதிப்பிடவில்லை. குறிப்பாக குறிப்பிட்ட சாதி பற்றிய சித்தரிப்பு படத்தோடு நின்று போவதில்லை. சமூகப் பரப்பிலும் வினையாற்றுகிறது. அதாவது ஒருசாதி சித்தரிக்கப்படும் விதம் சார்ந்து சொந்த சாதியிடமும் பிறசாதியிடமும் உளவியல்ரீதியாகவும் நேரடியாகவும் செயல்படுகிறது. சாதியை கொண் டாடுவதற்கும் / பிற சாதியை முரண் கொள்வதற்கும் பாடல், வசனம், பிம்பங்கள் போன்றவை இப்படங் களிலிருந்து கிடைக்கின்றன. இதை யொட்டி மோதல்களும் இழப்பு களும் நடக்கின்றன.

சாதி உள்ளிட்ட 'பண்பாட்டு அடையாளங்களை' சினிமாவில் சித்தரித்திருக்கவே கூடாது என்பது இதன்பொருளல்ல. சாதிய அமைப் பையும் ஒன்றுக்கொன்று முரண்படும் அதன் நலன்களையும், சனநாயக பூர்வமாகவும் விமர்சன பூர்வமாகவும் சித்தரிக்காமல், ஒற்றையாக மட்டுமே சுருக்கியதால் அதன் இயல்பான நீட்சியாகிய சாதிப் பெருமையை நோக்கி வந்து நிற்கிறது. 1970களின் இறுதியிலும் 80களின் ஆரம்பத்திலும் பகுதியளவு விமர்சனபூர்வமாக உருப்பெற்று, மத்தியில் ஒற்றைசாதி சார்ந்து முரண்களை பேசுவதாக மாறி, மெல்ல மெல்ல விமர்சன

காதல்

சொல்லாடல் முற்றிலுமாக மறைந்து, பின்னர் குறிப்பிட்ட சாதியின் பெருமையை பேசுவதாகவும் கட்ட மைப்பதாகவும் வடிவம் பெற்றன. கிராமம் என்ற களத்தில் ஊர் மரி யாதை, குலகௌரவம், ரத்த உறவின் பெருமை, பாரம்பரிய அதிகாரத்தின் மகத்துவம் என்றெல்லாம் படங்கள் 1980களின் இறுதி தொடங்கி 1990கள் முழுக்க செல்வாக்கு பெற்றன. அந்த வகையில் சில படங்களை இங்கு பட்டியலிட முடியும். *1992*- ஊர் மரியாதை, எல்லைச்சாமி, சின்னக்கவுண்டர், தேவர் மகன், பாண்டித்துரை, பெரியகவுண்டர் பொண்ணு; *1993* அரண்மனைக்கிளி, உத்தமராசா, எஜமான், கட்ட பொம்மன், சர்க்கரைத்தேவன், சின்ன ஜமீன், பாரம்பரியம், மறவன்; *1994* வண்டிச்சோலை சின்னராசா, சீவலப்பேரி பாண்டி, சீமான், நம்ம அண்ணாச்சி, நாட்டாமை, பெரிய மருது, ராஜகுமாரன், மேட்டுப்பட்டி மிராசு; *1995* பசும்பொன், பெரிய குடும்பம், மண்ணத்தொட்டு கும்பிடனும், மண்ணுக்கு மரியாதை, முறைமாமன், முறைமாப்பிள்ளை; *1996* - கட்டப்பஞ்சாயத்து, சேனாதி பதி, பரம்பரை, பரிவட்டம்; *1997*- எட்டுப்பட்டி ராசா, சாதிசனம், சூர்யவம்சம், மாப்பிள்ளை' கவுண்டர் போன்ற படங்களை பார்க்கலாம். இப்படங்கள் யாவும் கிராமிய களத்தைக் கொண்டவை.

இப்பெரும்போக்கிலிருந்து ஆத்தா வின் கோயிலிலே *(1990)*, இந்திரா *(1995)*, பாரதி கண்ணம்மா *(1997)*, இரணியன் *(1999)*, கோயில்பட்டி வீர லட்சுமி *(2003)*, காதல் *(2004)* ஆகிய படங்களை வேறுமாதிரி பிரித்து அணுக வேண்டியுள்ளது. 1980களின் கிராமிய படங்கள் தொடர்ச்சியில் உருவான இப்படங்கள் சமகாலத்திற் குரிய கதையாடலையும் இணைத்துக் கொண்டன. இப்படங்களின் தலைப்புகளே கிராமப்புற பாரம் பரிய அதிகாரம் மீதான உரிமை, ஆண்ட பெருமை, ரத்த உறவு போன்றவற்றை சுட்டுவதாக அமைந் திருப்பதை எளிமையாக கண்டு கொள்ளலாம். மேலும், இப்படங் களின் கதையமைப்பு முழுக்க கிராமப்புற இடைநிலை அதிகார சாதிகளை மையமாகக் கொண் டவை. அந்த சாதிகள் கிராமங்களில் பெற்றிருக்கும் சாதி உள்ளிட்ட பெருமைகளை, அதிகார மேட்டி மையை, இக்கதையாடல்கள் நியாயப் படுத்தின. இப்படங்கள் நேரடியாக சாதியை பேசுவதாக இல்லாமல் இருக்கலாம். ஆனால், அப்படங்களில் அதிகார உறவுகளை சித்தரிக்கும் விதத்தில் சாதிக் கருத்தியல் செய லாற்றின. இக்கால படங்களின் செந்தில், கவுண்டமணி நகைச்சுவை சித்தரிப்பில் செயற்படும் மேல்கீழ் உறவைக் குறித்து சுந்தர்காளி எழுதிய ஆங்கில கட்டுரை பேர் பெற்றதாகும். இதேபோல இப்படங்களில் இடம் பெற்ற சாதிப்பெருமை கூறும் பாடல்களும் அவை சமூகபரப்பில் செலுத்திய தாக்கங்களும்கூட தனி ஆய்விற்கு உரியதாகும். குறிப்பாக 'தேவர் மகன்' *(1992)*, 'சீவலப்பேரி



பாண்டி' (1994), 'பெரியமருது' (1994) படங்களில் இடம்பெற்ற தேவர் சாதிப்பெருமையை பறைசாற்றும் பாடல்கள் தென்மாவட்ட தேவர் சாதி மேடைகளில் பிரதானமாக இடம்பெற்றதைக் குறிப்பிடலாம். மொத்தத்தில் நவீன அரசு மற்றும் சட்டவரம்புகளுக்கு உட்பட்டிராத வட்டார, பண்பாட்டு நடைமுறைகள் இப்படங்களில் கொண்டாடப்பட்டன. மேலும், நவீனத்தின் தீமைகளுக்கு எதிராக பாரம்பரிய பெருமைகள் பேசப்பட்டன. இவ்விடத்தில் பாரம்பரியம் என்ற பெயரில் சாதி அதிகாரம் நியாயமாகி விடுவதையும், அதை தடைசெய்யும் நவீன சட்டங்கள் தீமையாக அர்த்தம் பெறுவதையும் பார்க்கமுடிகிறது.

இதே காலகட்டத்தில் தமிழகத்தின் மேற்கு பகுதிகளை பிரதிபலிக்கும் கவுண்டர் சாதி / ஆண்ட பெருமை படங்களும் வெளியாயின என்பதையும் இணைத்துக்கொள்ள வேண்டும். இவ்வாறு எப்போதும் இல்லாத அளவிற்கு, கிராமம் தமிழ் சினிமாவில் பாரம்பரிய அதிகாரம் பற்றிய நியாயப்படுத்தலோடு, இக்காலகட்ட படங்கள் வெளிப்பட்டது. இதற்கான வேர் 1980களின் தமிழ்சினிமா சித்தரித்த கிராமத்திலேயே இருந்தது. இத்தொடர்ச்சியின் மீது மாற்றம் ஏற்படுத்திய இருதிரை நிகழ்வுகள் 2000த்தில் நடந்தன. ஏற்கனவே 'தேவர் மகன்' படமெடுத்த கமல் 'சண்டியர்' (2003) என்ற பெயரில், தேவர் சாதியை மையப்படுத்திய கதையை மீண்டும் படமாக்க முனைந்த போது, தென்தமிழக தலித் அமைப்பான புதியதமிழகம் எழுப்பிய எதிர்ப்பு முதல் நிகழ்வு. இந்த எதிர்ப்பின் சனநாயக அர்த்தம் விவாதிக்கப்படத்தக்கது என்றாலும் திரையுலகிற்கு முற்றிலும் வெளியே இருந்து எழுந்த எதிர்ப்பு திரைப்படங்களின் சாதிய சித்தரிப்பில் குறிப்பிடும்படியான தாக்கத்தை உண்டு பண்ணியது. ஆனால், இத்தாக்கம் மறைமுகமானது மட்டுமே. அடுத்து 1980களிலும் 1990களிலும் வெகுஜன கதையாடலுக்குள் புழங்கிய கிராமமும் அதன் அடையாளங்களும் 'காதல்' (2004) படத்தின் மூலம் புதிய எதார்த்தவாத அழகியலை கட்டமைத்துக் கொண்டன. தொடர்ந்து நன்மை தீமை, நாயகன் வில்லன் என்கிற எதிர்வுகளை கடக்கும் சினிமாக்கள் உருவாயின.

'காதல்' படத்தின் நாயகன் தமிழ்சினிமா காட்டும் வழக்கமாக சாகச நாயகன் அல்ல. 'காதல்' சாதிக்கு ஆதரவான படமில்லை. மாறாக அதன் வன்முறை முகத்தை துல்லியமாக சொன்ன படம். ஆனால், வன்முறையை நிகழ்த்தும் சாதியை மட்டும் துல்லியமாக சொன்ன இப்படம் வன்முறையால் பாதிக்கப்படுகிறவனின் அடையாளத்தை மௌனமாக்குகிறது. இந்த ஒற்றையான அம்சம் வன்முறை பற்றிய சித்தரிப்பில் புதிய போக்காகிவிட்டது. தொடர்ந்து 'சுப்பிரமணியபுரம்', 'பருத்திவீரன்', 'சுந்தரபாண்டியன்' போன்ற படங்களில் வன்முறை நீங்காத இடத்தை பெற்று நிற்கிறது.

இப்பெரும்பாலான படங்களில் இந்த வன்முறைகள் தென் தமிழகத்தின் பொதுஅம்சமாக காட்டப்படாமல் அப்பிராந்தியத்தின் சமூக அதிகாரத்தையும் அரசியல் அதிகாரத்தையும் வைத்திருக்கும் குறிப்பிட்ட சாதியோடு தொடர்புபடுத்தி காட்டப்படுகின்றன. தமிழ்சினிமாவில் வன்முறை சித்தரிப்பை இக்குறிப்பிட்ட சாதி தொடர்புடைய படங்களே வளர்த்திருக்கின்றன. எதார்த்தத்தில் வன்முறை இக்குறிப்பிட்ட சாதியின் அடையாளமாகவோ விருப்பமாகவோ இருக்கிறதா என்கிற ஆய்வு ஏதுமில்லை. ஆனால், இந்த வீரம் / வன்முறை பற்றி உளவியல் பூர்வமாகவும் சமூகவியல் ரீதியாகவும் ஆராய்ந்த ஆழமான சினிமாக்கள் இல்லை. வன்முறையானது ஒரு குழுவிற்குள்ளேயே நிகழ்கிறது என்றாலும் அதுவும் ஆராயப்பட வேண்டியதுதான். இந்நிலையில்தான் வன்முறை பற்றிய விமர்சனமற்ற சித்தரிப்பு சமூக உளவியலில் எதிர்மறையாக மட்டுமே தாக்கம் செலுத்துகிறது. தங்களை கலாசார ரீதியாக வன்முறை பண்பாட்டோடு இணைத்துப் பார்த்துக்கொள்ள சூழலும் உளவியலும் உந்துகின்றன. இத்தகைய மனநிலைதான் வன்முறையை வீரமாக்குகிறது. ஆனால், இங்கு எதிர் வன்முறையும் இருக்கிறது. அதைப் பற்றிய பதிவோ சமூக விமர்சன காரணிகளோ பதிவு செய்யப்பட்டதே இல்லை.

ஒரு குறிப்பிட்ட சாதி பற்றிய வன்முறை பிம்பம் அதன் சமகால அதிகார இருப்பிற்கும் பயன்படுகிறது. ஏனெனில் ஒரு வட்டாரத்தின் சாதிய மேலாண்மை அது உருவாக்கும் / தக்கவைக்கும் வன்முறை பற்றிய பிம்பத்திலும் அடங்கியிருக்கிறது.

(காட்சிப்பிழை இதழும் லயோலா கல்லூரி காட்சித் தகவலியல் துறையும் இணைந்து நடத்திய 'தமிழ் சினிமா 100' கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்ட கட்டுரை.)

திருஷ்யம்

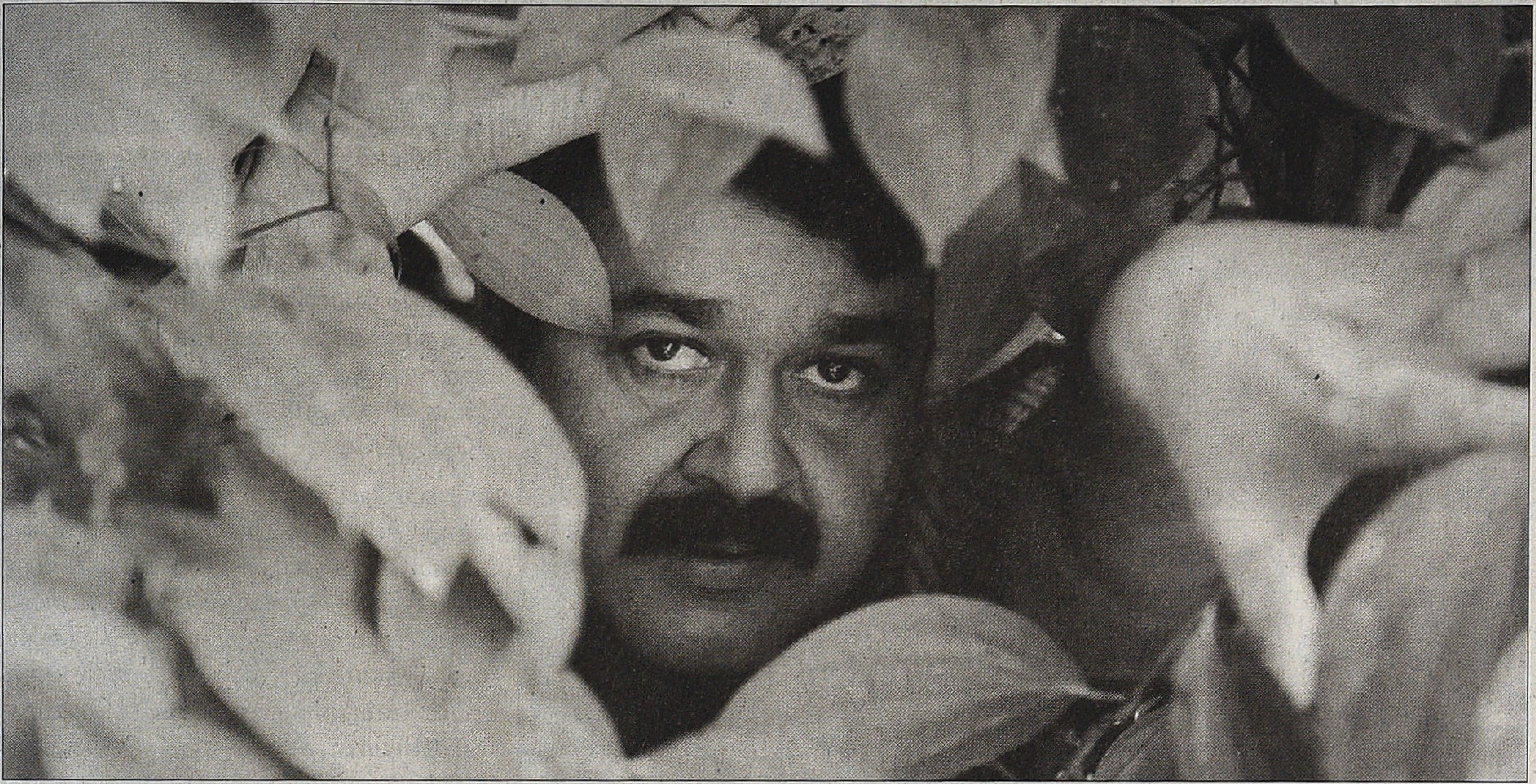
சாம்ராஜ்

தல்லாகுளம் சாந்தி மெஸ்சில் சாப்பிட்டுவிட்டு கை கழுவி நிமிர்கையில், டாஸ்மாக்குக்கு போகும் வழி என்ற அம்புக்குறியின் கீழ், மோகன்லால் மடித்துக்கட்டிய வேட்டியோடு புல்வெளிக்குள் 'திருஷ்யம்' படப் போஸ்டரில் நடந்துகொண்டிருந்தார். லாலேட்டனை மதுரை சுவரில் பார்க்க சந்தோஷமாக இருந்தது. ஒரு கணக்கில் ஒரே நாளில் இரண்டு லாலேட்டன்கள் மதுரை வந்திருந்தார்கள். விஜய்யின் 'ஜில்லா' படமும் அன்றே வெளிவந்திருந்தது.

பொதுவாக மதுரை போன்ற ஊர்களில் மலையாள படங்கள் வருவதே கிடையாது. 89இல் பிரியதர்ஷனின் 'சித்ரம்' படத்தின் மகத்தான வெற்றியை தொடர்ந்து மலையாள படங்கள் மதுரையில் வெளிவர தொடங்கின. 'வெள்ளானைகளின் நாடு', 'செம்மனசு உள்ளோருக்கு சமாதானம்', 'அமரம்', 'ஹிஸ் ஹைனஸ் அப்துல்லா', 'வரவேழ்ப்பு', 'கிரீடம்', 'செங்கோல்', 'ஜனவரியில் ஓர் ஓர்மா', 'தசரதம்' போன்ற அருமையான படங்கள் மதுரை நகரின் சுவர்களை வசீகரப்படுத்தின. மதி தியேட்டர், அமிர்தம், மினிபிரியா, சுந்தரம், அபிராமி என சைக்கிளில் ரெக்கை கட்டி கொண்டு பறந்த தினங்களவை. என் பதின்பருவத்து ரசனையை தீர்மானித்ததில் இந்த படங்களுக்கு பெரும் பங்கு உண்டு. தீவிர இலக்கியத்துக்குள் நுழைந்திருந்த ஒரு இளைஞனுக்கு இப்படங்கள் பெரும் பரவசத்தை கொடுத்தன.

சௌராஷ்டிரா சந்திலிருக்கும் அன்னம் புத்தகக்கடை மாடியில் மதுரை ஆராய்ச்சி வட்டம் சார்பாக கூட்டங்கள் நடந்து கொண்டிருந்த ஒரு காலத்தில், தீவிர இடதுசாரி இயக்கங்கள் புரட்சி மேலூருக்கு வந்துவிட்டதாகச் சொல்லி கொண்டிருந்த ஒரு காலத்தில், புரட்சி கவிஞர் பேரவை தொடர்ச்சியாக கோரிப்பாளையம் தமிழரசி பேக்கரிக்கு பக்கவாட்டில் கூட்டம் நட்த்தி கொண்டிருந்த ஒரு பொழுதில், கையெழுத்து பத்திரிகைகளும் சிறு பத்திரிகைகளும் உத்வேகத்துடன் வெளிவந்த ஒரு காலத்தில், அக்கனவுகளை இந்த மலையாள சினிமாவும் தன் பங்குக்கு வளர்த்தது. தீவிர இடதுசாரி இயக்கங்களின் வசீகரமிக்க கண்துயிலா இரவுகளின் அந்திம வருடங்கள் அவை.

பிறகு என்ன காரணம் என்று யாருக்கும் தெரியாது. நல்ல மலையாள படங்கள் வெளிவருவது 95வாக்கில் சட்டென்று நின்று போனது. 'ஜனாதிபதிகள் வருவார்கள் போவார்கள், வால் ஸ்ட்ரீட் பணக்காரர்கள் நிரந்தரமாக இருப்பார்கள்' என்ற வரியை போல என்றைக்கும்



உள்ள மலையாள ‘பிட்டு’ படங்கள் ‘சொப்பன சுந்தரி’, ‘அடிமாடுகள்’, ‘மாமனாரின் இன்பவெறி’(கள்) தொடர்ந்தன.

ஐநாக்ஸ் போன்ற தொடர் திரையரங்குகளின் மதுரை வருகையை ஒட்டி ஒரு நல்லகாரியமும் நிகழ்கிறது. “ஓடிருங்க, அவங்க நம்மல தாக்க வாராங்க” போன்ற ஆங்கில டப்பிங் படங்களில் இருந்தும், டீகாஃப்ரியோ திருக்குறள் சொல்லும் கொடூரங்களிலிருந்தும், நம்மை விடுவிக்கின்றன. மற்றொரு நல்விளைவு மலையாள படங்களும் தெலுங்கு படங்களும் மதுரை போன்ற ஊர்களில் வெளியாக தொடங்குகின்றன. 120 ருபாய் நுழைவுசீட்டு என்பது மதுரை போன்ற நகரங்களுக்கு மிக கூடுதல் என்றாலும், பான்பராக் எச்சிலிருந்தும் மோசமான ஒலி அமைப்புகளில் இருந்தும் அழுக்கான திரைகளிலிருந்தும் நம்மை இவை காக்கின்றன. கார்ப்ரேட்டின் மீதான நமது காதல் இப்படித்தானே துவங்கும்.

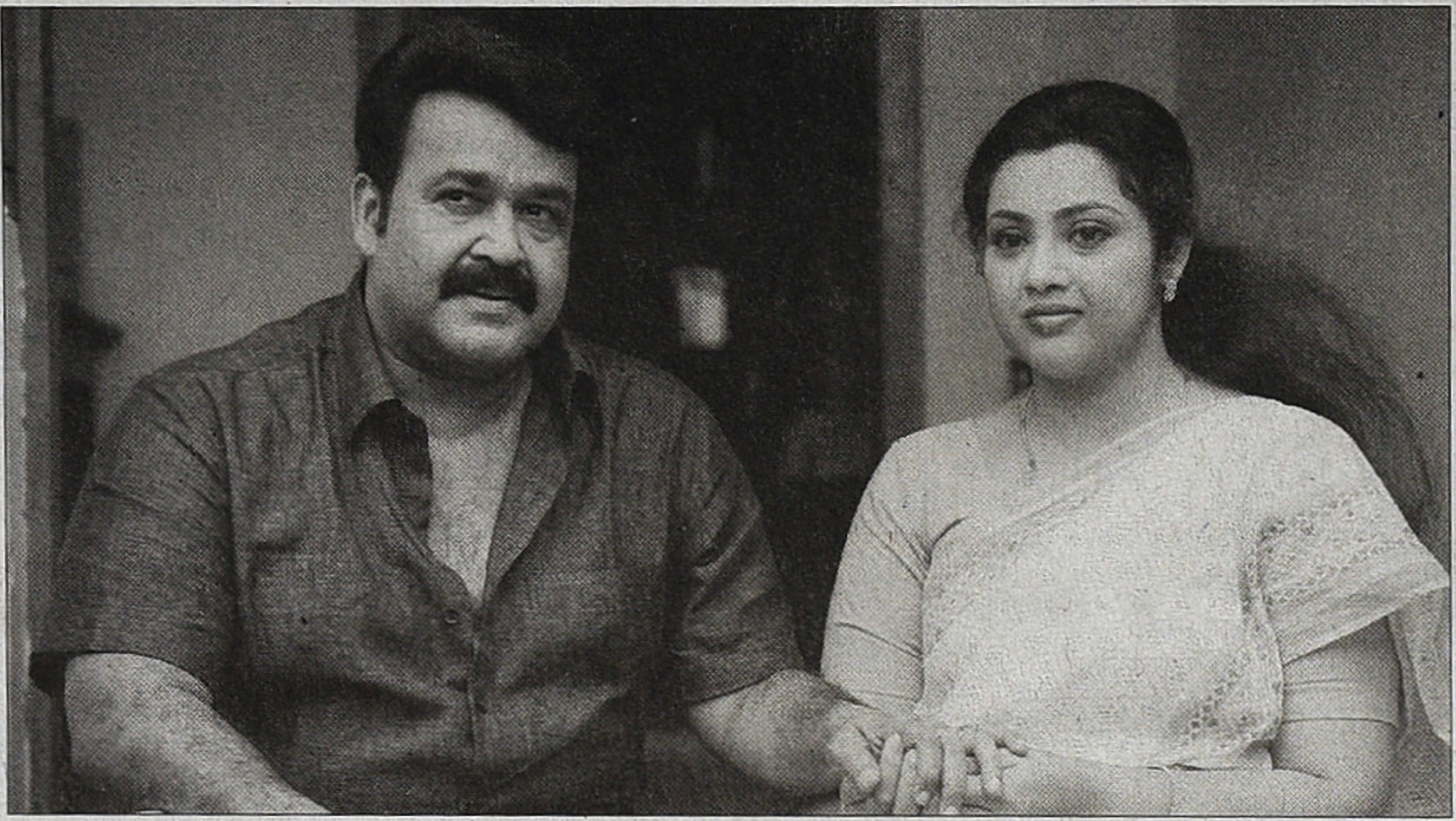
மெஜீரா கோட்ஸ் நூற்பாலைக்கான திருமணமண்டபம் தகர்க்கப்பட்டு அங்குதான் புதிய விஷால் டி மால் கட்டப்பட்டிருக்கிறது. முன்பு இங்கு திருமணம் நடந்தவர்கள் தங்கள் பழைய ஓர்மைகளை ரிலையன்ஸ் ஸ்டோரிலும் சாம்சங் வாளாகத்திலும் வைத்தே மீட்டெடுத்துக்கொள்ள வேண்டும்.

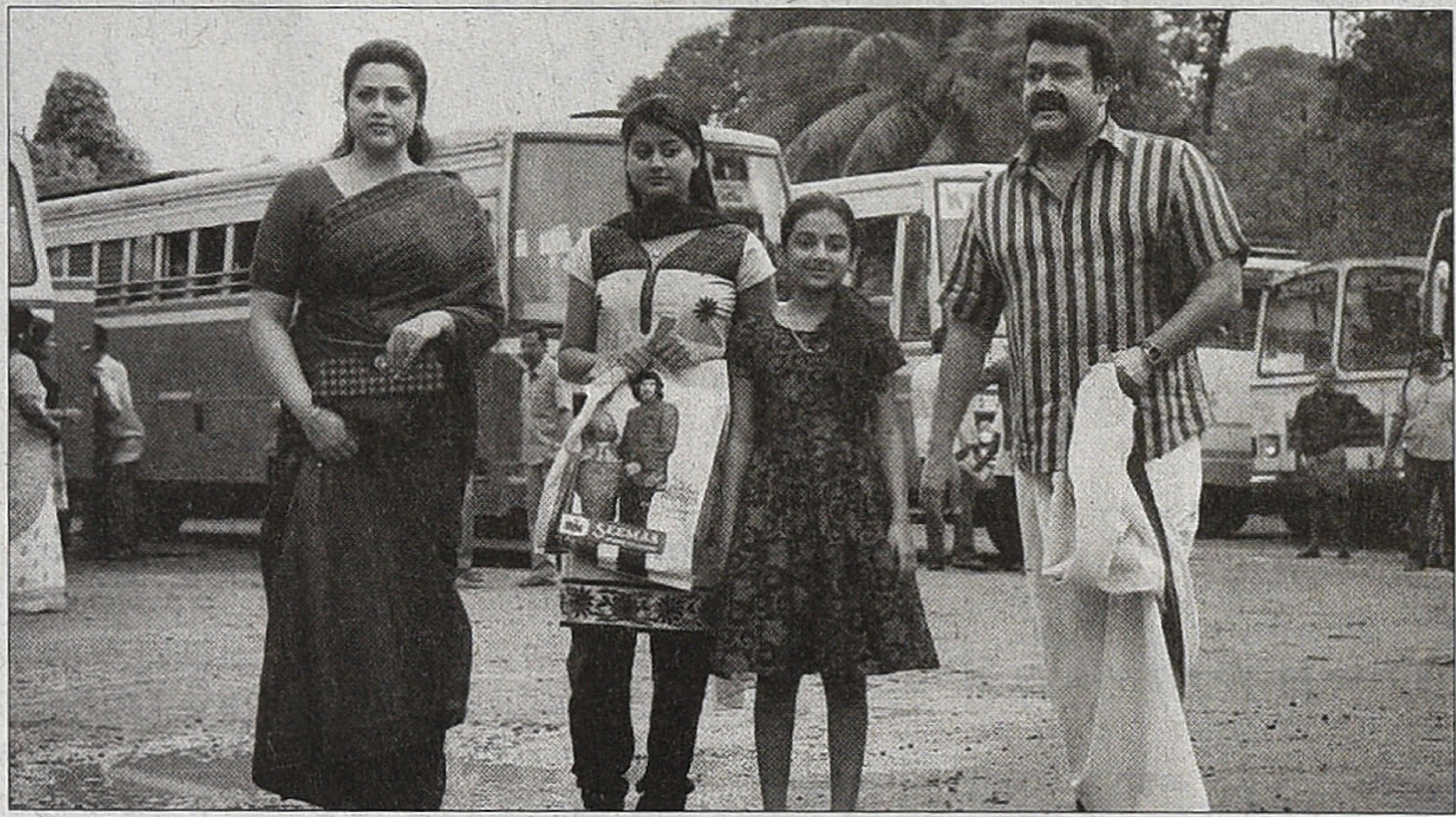
‘திருஷ்யம்’ ஜித்து ஜோசப்பின் இயக்கத்தில் ஐந்தாவது திரைப்படம். நேரமே அவர் ‘டிடெக்டிவ்’, ‘மம்மி அண்ட் மீ’, ‘மை பாஸ்’, ‘மெமரீஸ்’ போன்ற படங்களை இயக்கியுள்ளார். இதில் மை பாஸூம் மெமரீசும் பெரும் வெற்றிப்படங்கள். இந்த நான்கு படங்களும் சொல்லிக்கொள்ளும் படியான படங்கள் இல்லை.

மலையாள சினிமாவில் இயக்குனராக வர விரும்பும் எல்லோருக்கும் ஒரு கனவு உண்டு, மோகன்லாலை வைத்து ஒரு படமேனும் இயக்கவேண்டும் என்று. லாலேட்டனுக்கென எல்லோரும் ஒரு பிரத்யேக கதை வைத்திருப்பார்கள். ஜித்து ஜோசப்பும் அப்படி இந்த கதையை வைத்திருந்திருக்கலாம்.

ஒரு சாதாரண குடிமகனுக்கும் ஒரு கீழ்மையான கடைநிலை போலீஸ் கரனுக்குமான சிறு பகைமை எப்படி வினையாற்றுகிறது என்பதே ‘திருஷ்யம்’. திருஷ்யம் என்றால் ‘காட்சி’ என்று பொருள். ஒரு மலையாள சிவில் சமூகத்துக்குள் எப்பொழுதும் இருக்கும் தனது அடிப்படை உரிமை குறித்தான வேட்கை, குடும்பத்தின் மீதான கவனம், திருஷ்யத்தின் வழி மலையாள சமூகத்தை தீண்டுகிறது. திரைக்கதையாக ஒரு ஆர்வமூட்டக்கூடியதாக, அதே நேரத்தில் யூகிக்ககூடியதாகவும் இருக்கிறது. படத்தை தூக்கி நிறுத்துவது லாலேட்டனும் திரைக்கதையும் மாத்திரமே. ஜித்து ஜோசப் ஒரு இயக்குனராக பெரிதாக ஒன்றும் செய்துவிடவில்லை. ஏறக்குறைய அவரின் பழைய படங்களின் தொடர்ச்சிதான். சாப்பாட்டு மேஜை நீண்ட உரையாடல்கள், நீள நீள வசனங்கள் படத்தை நாடகமாக்குகிறது. தலைமைக் காவலராக குஞ்ஞன், போலீஸ்காரரர் சகாதேவனாக நடிக்கும் ஜோஷன், ஐ.ஜி.யின் கணவராக சித்திக் ஆகியோர் அபாரமாக செய்திருக்கிறார்கள்.

மலையாளப் படங்களுக்கே உண்டான சிக்கல்கள் திருஷ்யத்திலும் இருக்கின்றன. அவர்களுடைய பட்ஜெட் மிகக் குறைவு. முப்பது நாளில் படத்தை முடிக்க வேண்டும். அவர்களுடைய சந்தை கேரளத்தைத் தவிர வேறெங்குமில்லை. இது சாதகமெனில் சாதகம், இல்லையெனில் பாதகம். சிறிய பட்ஜெட்... நிறைய படங்கள் எடுக்க முடிகிறது, புதிய புதிய கருக்களில். ஒரு நடிகனுக்கோ நடிகைக்கோ நிறைய படங்கள் புதிய கருக்களில் செய்வதன் வழியும் மலையாள சினிமா கோரும் யதார்த்த நடிப்பின்





அடிப்படையிலும் தேர்ந்த நடிகர், நடிகையாகின்றனர். ஒரே நடிகர்களை மறுபடி மறுபடி பார்க்கும் அலுப்பும் நிகழ்கிறது. அவர்களது யதார்த்த நடிப்பும் பாத்திரங்களுமே அவர்களைக் காக்கின்றன.

திருஷ்யத்திலும் இதே சிக்கல் தொடர்கின்றன. குஞ்சன், சித்திக் போன்ற நடிகர்களைப் திரையில் பார்க்கும்போது அலுப்பாகத்தான் இருக்கிறது. அவர்களின் நடிப்பே அவர்களைக் காக்கிறது. 'திருஷ்யம்' ஒரு காட்சி ரூபமான சினிமாவாக மாற மறுக்கிறது. படத்தின் பிரதான நகர்வுகள் வசனங்கள் வழியே நிகழ்கின்றன. ஒரு கணக்கில் மலையாள சினிமாவின் புதிய, இளைய இயக்குநர்கள் இவற்றைக் கடந்து விட்டனர். அச்சு அசலான காட்சி ரூபமான சினிமாக்கள். மிகச் சமீப உதாரணம் ராஜீவ் ரவியின் 'அன்னையும் ரசூலும்'. கொச்சினை மலையாள சினிமா இதுவரை காட்டாத அசலான காட்சிகளின் வழி அது காட்டியது.

திருஷ்யத்தை நாம் கொண்டாடுகிற அதே வேளையில் காட்சி வழி சினிமாவிற்கு அது எதிராக இருக்கிறது என்பதை பேசித்தான் ஆக வேண்டும். முன்னோக்கி நகர்கின்ற மலையாள சினிமாவை 'திருஷ்யம்' பின்னோக்கி இழுக்கிறது. மிகச் சமீப காலத்தில்தான் மலையாள சினிமா தன் நாடகப் பாங்கை உதறத் தொடங்கியது. தொழில்நுட்பங்கள் மீது கவனம் செலுத்தத் துவங்கியது. ஒரு கட்டம் வரை பிண்ணனி இசை குறித்து யாதொரு அக்கறையும் அதற்கு இருந்ததில்லை. 80களின் நல்ல சினிமாக்களுக்கு சங்கர் கணேஷ் இசையமைத்திருப்பார். காதுகளைப் பொத்திக்கொண்டு படம் பார்க்க வேண்டியதுதான். 'திருஷ்யம்' அதே பழைய தவறுகளை மீண்டும் செய்கிறது. சினிமா என்பது காட்சி மொழி, காட்சி மொழி என உரக்கக் கூவிக் கொண்டிருக்கும் பொழுதே இது நிகழ்கிறது. லாலேட்டன் திருஷ்யத்தில் தன் குடும்பத்தினரை மாத்திரமல்ல சினிமாவையும் காப்பாற்ற வேண்டிய கட்டாயத்திற்குத் தள்ளப்படுகிறார். முடிந்தவரை காப்பாற்றவும் செய்கிறார்.

'திருஷ்யம்' வேறு சில சங்கேத செய்திகளையும் நமக்கு கடத்துகிறது. குடும்பம் குறித்து, பெண் குறித்து, பெண் உடல் குறித்து, அது அத்தனை உவப்பான செய்தியில்லை. இது அத்தனையும் தாண்டி 'திருஷ்யம்' பெரும் வெற்றி பெறுகிறது. அதற்கான ஆதார காரணங்களின் ஒன்று என நான் கருதுவது ஒரு சாதாரணனின் உள்ளிருக்கும் போலீஸ் மீதான வெறுப்பே.

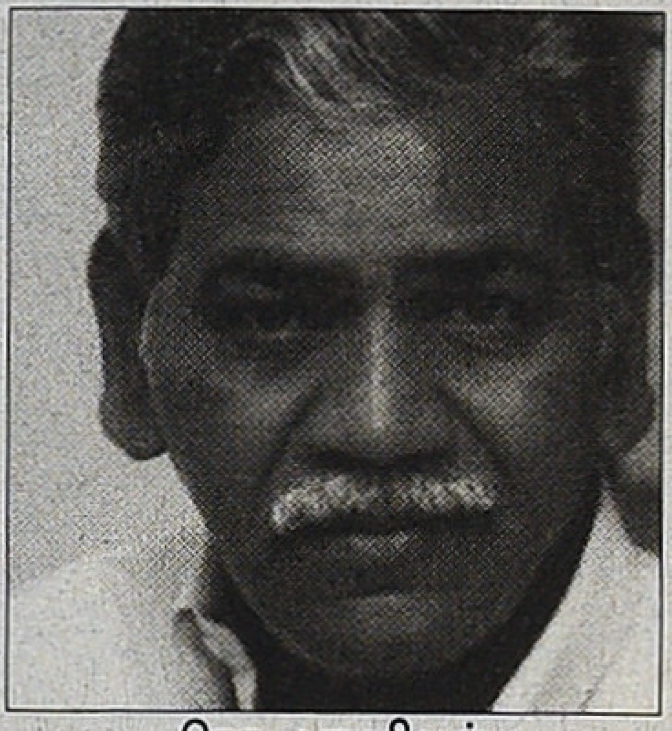
லாலேட்டன் தமிழில் 'ஜில்லா' வழி கல்லா கட்டினாலும் (ஜில்லாவில் மோகன்லால் சம்பளம் என்பது படத்தின் கேரள வெளியீட்டு உரிமை என்கிறார்கள். அது ஏறக்குறைய அவருடைய மூன்று மலையாள பட சம்பளத்தின் கூட்டுத்தொகை) மலையாள சமூகத்திற்கே உரித்தான 'புத்தி' வழி வெல்வது சினிமாவில் நேர்த்தியாக நிகழ்த்தப்பட்டிருக்கிறது. நாலாம் கிளாஸ் மாத்திரமே படித்தவன், தன்னுடைய சொந்த அறிவுகொண்டு, ஒரு காவல் உயரதிகாரியையும் காவல் துறையையும் கலங்கடிப்பது, மலையாள சமூகத்தின் உளவியலுக்கு மிக உவப்பானது. லாலேட்டன் எல்லா வருடமும் அபத்தங்களுக்கு நடுவே இப்படியான இரண்டு படங்களை செய்வதன் வழி தன்னை ஒரு பொறுப்பான நடிகன் என நிறுவுகிறார்.

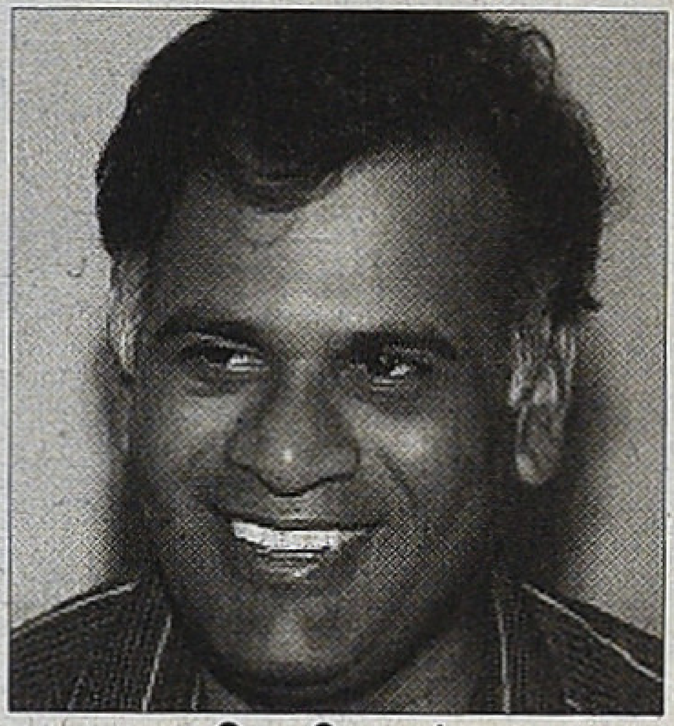
கேரளத்தின் உச்சபட்ச வசூல் சாதனைகளான 'சித்ரம்', 'கிலுக்கம்' போன்ற படங்களின் சாதனைகளை திருஷ்யம் முறியடிக்கிறது.

'திருஷ்யம்' தமிழ், தெலுங்கு, ஹிந்தி என ரீமேக் செய்யப்போவதாக சொல்லுகிறார்கள். ஹிந்தியில் அஜய் தேவ்கனும், தெலுங்கில் வெங்கடேஷும், தமிழில் கமல்ஹாசனும் நடிக்கிறார்கள் என பேசப்படுகிறது. A Wednesdayயை அவர் மொழிபெயர்க்கும் பொழுது அது மதவாத புதன்கிழமையாக மாறிவிடுகிறது. 'உன்னைபோல் ஒருவன்' எனப் பெயர் சூட்டி அதில் நம்மையும் கூட்டாளியாக்குகிறார். பார்க்கலாம், 'திருஷ்யம்' தமிழாகும் பொழுது காட்சியாகிறதா அல்லது இந்த கட்டுரை வெளிவரும் இதழின் பெயர் ஆகிறதா என!

naansamraj@gmail.com.

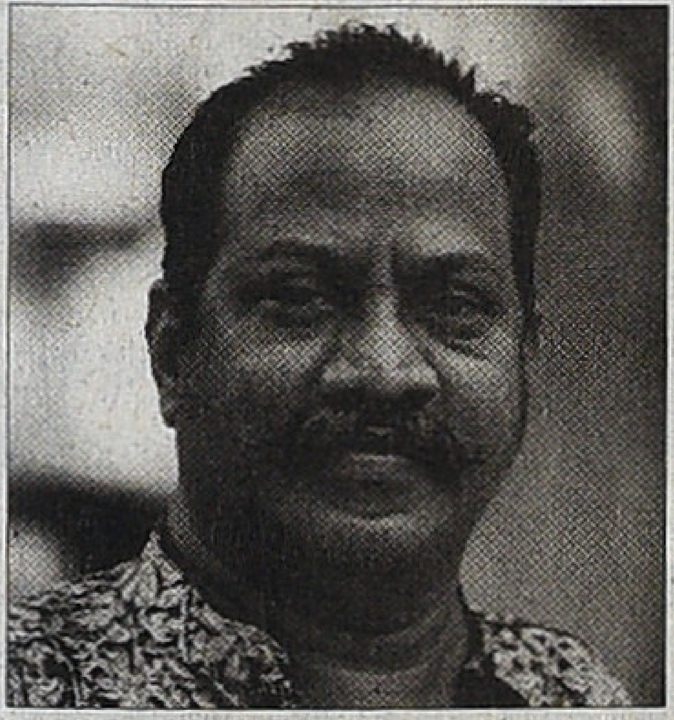
கயல் கவின் வெளியீடுகள்


தொ. பரமசிவன்


ஜெயமோகன்

கவின் மலர்

ப்ரியா தம்பி


ஞாநி

ஜனவரி 2014 வெளியீடுகள்

பாதகம் செய்பவரைக் கண்டால் ஓ பக்கங்கள் 2013	₹ 190
ஆப்பிள் தேசம் ஞாநி	₹ 200
ஓம் சக்தி ஓம் பராசக்தி லக்ஷ்மி மணிவண்ணன்	₹ 210
மாங்குடி மருதனாரின் மதுரைக் காஞ்சி விளக்க வடிவு: பேரா. சாமுவேல் சுதானந்தா	₹ 200
வேட்டைத் தோப்பு (ஈழச் சிறுகதைகள்) கருணாகரன்	₹ 170
நீளும் கனவு கவின் மலர்	₹ 80
மின்னுவும் அம்மாவும் ப்ரியா தம்பி	₹ 120

ஜெயமோகன்

கன்னிநிலம் (நாவல்)	₹ 140
எழுதியவனைக் கண்டுபிடித்தல்	₹ 120
விதி சமைப்பவர்கள்	₹ 190
நமது கைகளில்	₹ 150
ஆகவே கொலை புரிக!	₹ 140

சினிமா

திராவிட சினிமா இரா.பாவேந்தன் வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்	₹ 270
கதாநாயகனின் மரணம் ராஜன்குறை	₹ 180
நிழல்முற்றத்து நினைவுகள் பெருமாள்முருகன்	₹ 130
ஆசை முகங்கள் தொகுப்பு: சி. மோகன்	₹ 90
புதிய ஈரானிய சினிமா தொகுப்பு: சஃபி	₹ 160

2012 வெளியீடுகள்

திராவிட நாட்டுக் கல்வி வரலாறு திராவிடப் பித்தன்	₹ 190
சொல்வலை வேட்டுவன் பேரா. பா.ரா. சுப்பிரமணியன்	₹ 320
கருப்பு சிகப்பு இதழியல் தொகுப்பாசிரியர்: இரா. பாவேந்தன்	₹ 350
கார்டூணாயணம்	₹ 500

2013 வெளியீடுகள்

விடுபூக்கள் தொ. பரமசிவன்	₹ 75
சாம்பல் வானத்தில் மறையும் வைரவர் இளங்கோ	₹ 110
பறவைகளும் சிறகுகளும் பாஸ்கர்சக்தி	₹ 110
பரதேசம் போன தமிழர்களின் பரிதாபப் பாடல்கள் தொகுப்பு: பெ. முத்துலிங்கம்	₹ 160
ஆயுதப் போராட்டத்தால் இனி உலகைக் காப்பாற்ற முடியாது எஸ்.என். நாகராசன்	₹ 60
கங்கோத்ரி விக்ரமாதித்யன்	₹ 150
கவிதை ரசனை விக்ரமாதித்யன்	₹ 210
கோடாவிற்காகக் காத்திருத்தல் சாமுவேல் பெக்கட் தமிழில்: கி.அ. சச்சிதானந்தம்	₹ 140
தமிழ் மொழிக்கு ஒரு நாடில்லை! அ. முத்துலிங்கம்	₹ 120
சுவரொட்டி கலாப்ரியா	₹ 125
சிறுவெளி வியாபாரியின் ஒருவழிப் பயணம் ந. ஜயபாஸ்கரன்	₹ 50
சிந்துபாத்தின் மனைவி எஸ். ராமகிருஷ்ணன்	₹ 65
சூரியனைச் சுற்றுகிறது பூமி எஸ். ராமகிருஷ்ணன்	₹ 110

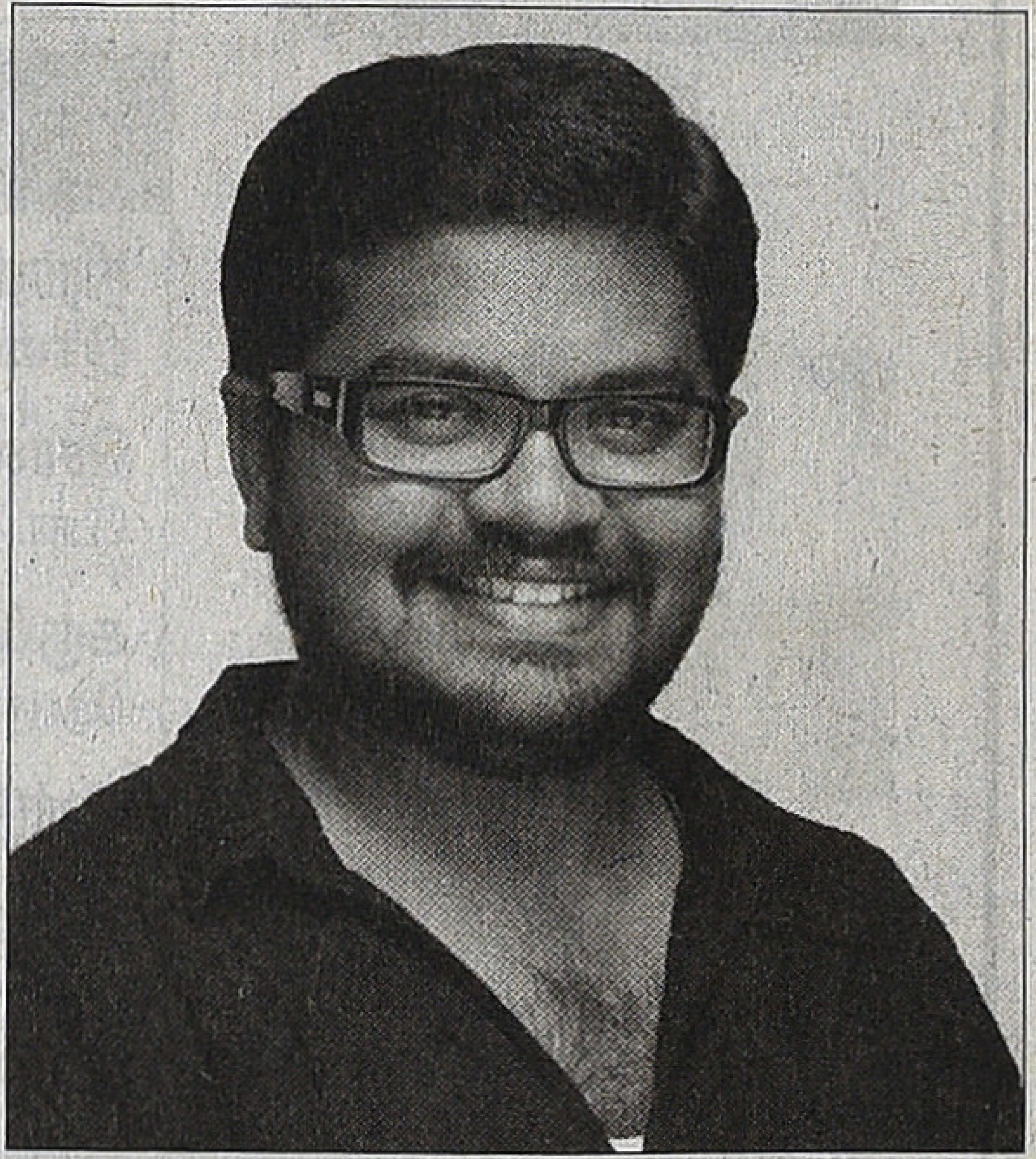
28(பழைய எண்: 20), டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை, கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600 024
மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com, தொலைபேசி: 99529 72557 | 99445 83282

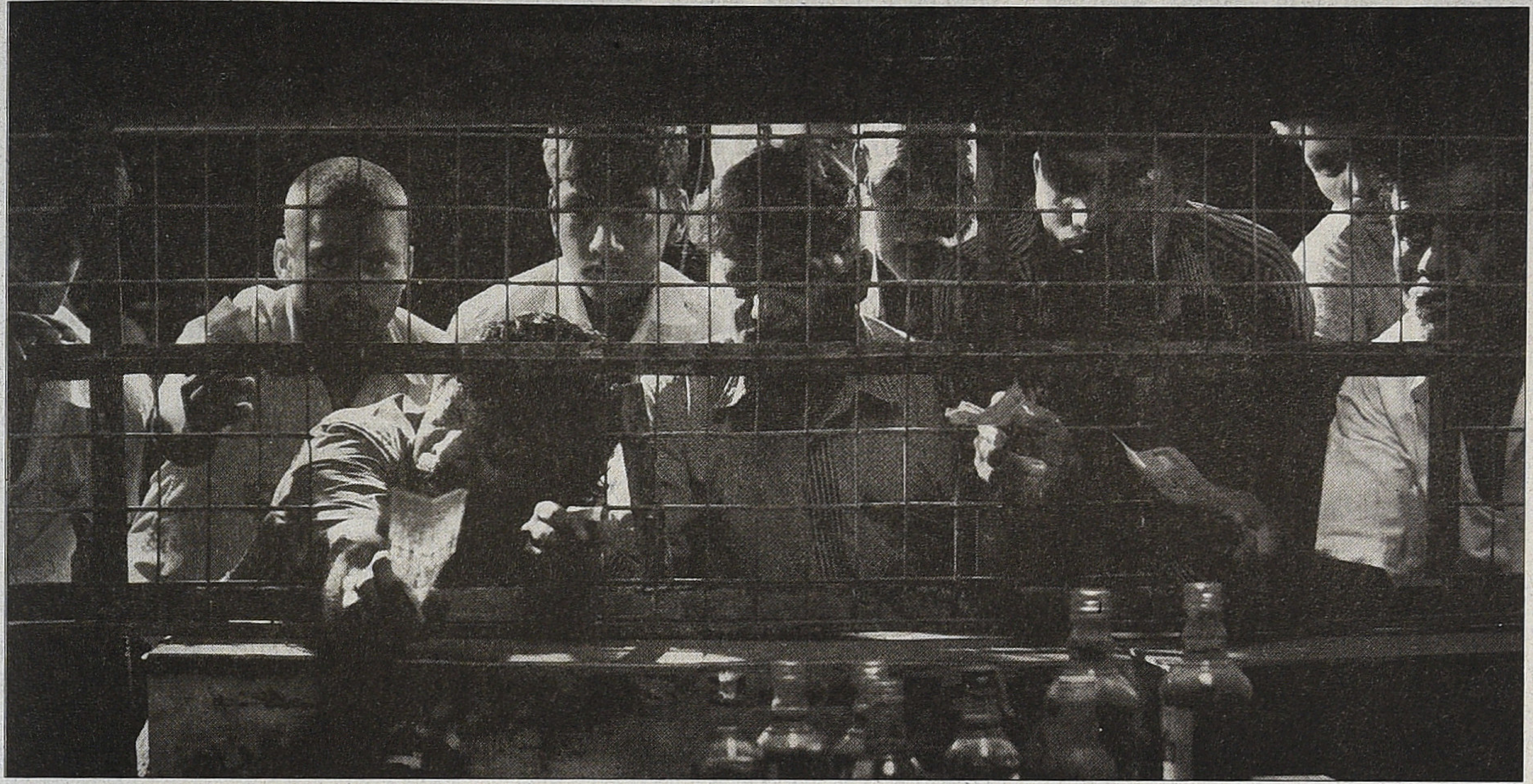
மதுபான கடை

இயக்குனர்: கமல கண்ணன்
சந்திப்பு: நந்த கோபால்

'மதுபான கடை' திரைப்படத்தை இயக்கியதில் எனது பால்ய பருவ காலங்கள் மிக முக்கிய பங்காற்றியுள்ளன. ஈரோட்டில்தான் நான் பிறந்து வளர்ந்தேன். அம்மா தமிழாசிரியர், அப்பா வருவாய் துறை அதிகாரி. அண்ணன், தம்பி என என்னுடன் பிறந்தவர்கள் இரண்டு பேர். எல்லா பெற்றோர்களையும் போலவே எங்கள் பெற்றோருக்கும் எங்களை பற்றிய கனவுகள் இருந்தன. எனது அண்ணனை ஒரு அரசாங்க அதிகாரிக்கிவிட வேண்டுமென்றும், என்னை ஐ.ஏ.எஸ் அதிகாரியாக்கி விட வேண்டுமென்றும் அவர்கள் விரும்பினார்கள். ஆனால், நான் சினிமாதான் என்னுடைய வாழ்க்கை என்று உறுதியாக திர்மானித்து விட்டேன்.

நமக்குள் என்ன இருக்கிறது என்பதை கண்டுகொள்வது நமக்கும் கடினமான ஒன்றுதான். 12ஆம் வகுப்பு முடிக்கும் வரை சினிமா குறித்த தீவிரமான உந்துதல் என்னிடம் இல்லை. ஆனால், சினிமா சார்ந்துதான் என் வாழ்வு தொடர்ச்சியாக இயங்கி கொண்டிருந்தது. எனது அம்மா வழி தாத்தா குமாரப்பாளையத்தில் திரையரங்கு நடத்தி வந்தார். நான்கு வயதுவரை அந்த தாத்தா வீட்டில்தான் வளர்ந்து வந்தேன். இதனால் திரையரங்கிற்கு அடிக்கடி சென்று வருவேன். எனக்கு 12 வயது ஆகும் வரை அந்த திரையரங்கை தாத்தா நடத்தி வந்தார். எனது 10ஆம் வயதில் புரோஜெக்டரை எப்படி இயக்குவது என்பது தோராயமாக எனக்கு தெரியும். ஆபாவணன் போன்றோர்கள் திரையரங்கிற்கு வருவார்கள். அது அவர் 'ஊமை விழிகள்' திரைப்படம் செய்வதற்கு முந்திய காலம். அந்த திரையரங்கு அவருக்கு இன்ஸ்பிரேஷனாக விளங்கியது. இப்போது யோசிக்கும் போது, எனது தாத்தா சினிமா விநியோகத்தில் ஈடுபட்டிருந்ததும்,





திரையரங்கு நடத்தியதும்தான் எனக்கான முதல்களம் என்று தோன்றுகிறது. அப்போதே சினிமா சார்ந்த நல்ல தொடர்புகள் எனக்கு ஏற்பட ஆரம்பித்தன.

அந்த காலக்கட்டங்களில் சினிமா பார்ப்பதுதான் எங்கள் முதல் வேலையாக இருந்தது. படிப்பது என்பதெல்லாம் இரண்டாம் பட்சம் தான். அந்த காலக்கட்டங்களில் வாரத்திற்கு சராசரியாக 4 படங்கள் பார்ப்போம். சில வாரங்களில் 7, 8 திரைப்படங்களைகூட திரையரங்கிற்கு சென்று பார்த்து வருவோம். பாட்டியும் தாத்தாவும் அவரவர் விருப்பங்களுக்கு ஏற்ப திரைப்படங்களுக்கு அழைத்து செல்வார்கள். அம்மாவும் அப்பாவும் ஒவ்வொரு வார இறுதியின் போதும் ஒரு படத்திற்கு அழைத்து சொல்வார்கள்.

நாங்கள் வீரப்பன்சத்திரத்தில் இருந்த 'லைன்' வீட்டில் வசித்து வந்தோம். 'லைன்' வீடு என்பது வரிசையாக பத்து பதினைந்து வீடுகள் கொண்டதாக இருக்கும். அனைவரும் பொதுவான கழிப்பிட வசதி செய்யப்பட்டிருக்கும். அது விசைத் தறிகள் (பவர்லூம்) நிறைந்த பகுதி. விசைத் தறி சொந்தகாரர்களும், விசைத்தறியில் வேலை செய்வர்களும், அரசாங்க ஊழியர்களுமென பல்வேறு பிரிவினர் அங்கு சேர்ந்து வசித்து வந்தனர். அங்கு நிலவிய பண்பாட்டு சுழல் வித்தியாசமாக இருக்கும். எங்கள் பெற்றோர்கள் ஊருக்கு செல்ல நேர்ந்தால் பக்கத்து வீடுகளில் சாப்பிட்டுகொள்வோம். 'லைன்' வீடுகளில் வசிப்பவர்கள் யாராவது சினிமாவிற்கு சென்றால் அங்கிருக்கும் குழந்தைகள் அனைவரையும் அழைத்து சென்றுவிடுவார்கள். மாலை 6 மணி வரை விளையாடிவிட்டு வீட்டுக்கு வரும்போது ஏதாவது ஒரு குருப் திரையரங்கிற்கு கிளம்பி கொண்டிருக்கும். அவர்களுடன் நாங்களும் படத்திற்கு சென்றுவிடுவோம். இப்படி ஒவ்வொரு நாளும் மாலை 6 மணியானால் திரையறங்கில்தான் இருப்போம். அன்றைய நாட்களில் டிக்கெட் செலவு என்பது பெரிய விசயம் ஒன்றும் கிடையாது. 75 பைசா, 1 ரூபாய், 1.50 ரூபாய் தான் இருக்கும். இது நல்ல படம், இது நல்லாயில்லாத படம், ஓடும் படம், ஓடாத படம் என்பதையெல்லாம் தாண்டி எல்லா படங்களையும் சென்று பார்ப்போம். தூக்கம் என்பது வாழ்வின் ஒரு அங்கமாக இருப்பது போல திரைப்படம் பார்ப்பதும் தினந்தோறும் நடைபெறும் வாழ்வின் ஒரு அங்கமாக இருந்தது. 90களின் ஆரம்பத்தில், தொலைக்காட்சி ஆதிக்கத்திற்கு வரும் வரை இந்த நிலை தொடர்ந்தது. 1995 வரை, ஏன் 1998 வரை வெளிவந்த படங்களின் ஒரு 'ப்ரேமை' பார்த்தால்கூட, அது என்ன படம் என்பதை நானும் எனது அண்ணனும் கூறிவிடுவோம். அந்த படத்தை பார்க்கவில்லை என்றாலும்கூட சரியாக சொல்லிவிடுவோம்.

அப்போது 'பிலிம்மேக்கர்' ஆக வேண்டும் என்ற எண்ணம் ஏதுவும் இல்லாமல் தொடர்ச்சியாக திரைப் படங்களை பார்த்து வந்தேன். கவிதை எழுதுவேன். எதுகை, மோனை வருகின்றன மாதிரி வார்த்தைகளை திருப்பி போட்டு எதையாவது எழுதுவது என்ற அளவில் இருந்தேன். என்ன செய்யப் போகிறோம் என்பது குறித்து யோசிக்கவில்லை. ஆனால், எனது அண்ணனை பொறுத்தவரை அவர் வேறு மாதிரியாக வளர்ந்து வந்தார். சிறுவயதில் பட்டங்கள் செய்து விற்பது, பைண்டிங் செய்வது, மினியேச்சர் செய்து கொடுப்பது, பள்ளி மாணவர்களுக்கு பெயிண்டிங் செய்வது, ஆர்ட் வேலைகள் செய்து கொடுப்பது என சிறு சிறு வேலைகள் செய்தார்.

இதனால், அவர் பள்ளிக்கூடம் படித்து கொண்டிருக்கும் போதே பணம் சம்பாதிக்க தொடங்கினார். இப்படி சம்பாதித்து சேர்த்து வைத்து, அவரே 'எஸ்.எல்.ஆர்.' காமிராவை வாங்கினார். கேமிராவை வாங்கி போட்டோகிராபியை அவரே கற்றுக்கொள்ள தொடங்கினார். அதில் லோட் செய்ய கற்றுக்கொள்வதற்கே அவருக்கு 5 ரோல்கள் வீணாகியது. இவ்வாறு யாரும் கற்று கொடுக்காமலே சிறிது சிறிதாக கற்றுக்கொண்டு போட்டோ எடுத்து கொண்டிருந்தார்.

எனக்கும் என் அண்ணனுக்கும் இரண்டு வயதுதான் வித்தியாசம். அவர் போட்டோகிராபியில் ஆர்வமாக இருந்தபோது, விளையாடுவதிலும் ஊர் சுற்றுவதிலும்தான் எனது ஆர்வம் இருந்தது. எனது அண்ணன் ஒளிப்பதிவாளர் ஆகவேண்டும் என்று முடிவு செய்தார். அவர் மூலமாக எனக்கும் சினிமாவின் மீது உந்துதல் ஏற்பட்டது. 12ஆவது படிக்கும் போது எனக்குள் இந்த எண்ணம் எழுந்தது. அண்ணனை பார்த்து தாக்கம் பெற்றேன். ஆனால், 12ஆவது முடிந்தபோது, சினிமாவிற்கு போகிறோம் என்று சொல்வதற்கான துணிவு அந்த வயதில் இல்லை. சரி ஏதாவது படிப்போம் என்று ஈரோடு வாசகி கல்லூரியில் பி.எஸ்.சி. வேதியியல் சேர்ந்தேன். ஆனால், 6 மாதங்கள் சென்ற பிறகு கெமிக்கலுக்கும் நமக்கும் சரிபட்டு வராது என்பது புலப்பட்டது. எப்படியாவது தைரியத்தை வரவழைத்து கொண்டு வீட்டில் பேசி சினிமாவிற்குள் நுழைய வேண்டும் என்ற எண்ணம் ஏற்பட்டது. இந்த எண்ணத்தை உண்டாக்கியது இரண்டு படங்கள். ஒன்று 'முதல்வன்', மற்றொன்று 'ஹேராம்'. இந்த படங்களின் அரசியல் குறித்து இப்போது எனக்கு விமர்சனங்கள் இருந்தாலும், அப்போது படத்தை பார்த்த போது, படம் எடுத்தால் இப்படியொரு படம் எடுக்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்தை அது உண்டு பண்ணியது. 'ஃபிலிம் மேக்கர்' ஆகவேண்டும் என்ற எண்ணம் உதித்தது.

பி.எஸ்ஸி. வேதியியல் முதல் வருடம் முடியும் போது, நன்றாக படித்து கொண்டிருப்பினும் படிப்பை நிறுத்தி விட்டு விஸ்காம் சேர போவதாக வீட்டில் கூறினேன். அண்ணன் சினிமாவிற்கு செல்வதற்கு முடிவு எடுத்திருந்தாலும் அப்போது நேரடியான நடவடிக்கையில் ஈடுபட்டிருக்கவில்லை. அப்போது அவர் டிப்ளமோ படித்து கொண்டிருந்தார். 'பொதுவாக இந்த தலைமுறையில் சினிமாவிற்கு செல்கிறேன், கிரிக்கெட் விளையாட போகிறேன் என்ற ஆசை இருக்கதான் செய்யும்; ஆனால், எப்படியாவது இவர்களை ஏதாவது ஒரு அரசாங்க வேலையில் சேர்த்துவிட்டு விடலாம்' என்று எங்கள் பெற்றோர்கள் எதிர்பார்த்தனர். அண்ணன் விசயத்தில் அவர்கள் அப்படித்தான் நினைத்தார்கள். ஆனால், நானோ எனது படிப்பையே சினிமா துறை சார்ந்ததாக அமைத்துகொள்வதாக சொன்னதும் அவர்கள் பலத்த அதிர்ச்சிக்குள்ளானார்கள். ஒரு வாரமாக என்னிடம் யாருமே பேசவில்லை. அப்போது என்னுடைய முடிவுக்கு பெற்றோர்கள் எதிர்ப்பு தெரிவித்தாக நினைத்தேன். ஆனால், இப்போது யோசிக்கும் போது அது எதிர்ப்பல்ல என்பது புரிகிறது.

என் முடிவில் எந்த அளவிற்கு நான் உறுதியாக இருக்கிறேன் என்று அவர்கள் பரிசோதித்தனர். ஒரு வாரத்திற்கு பிறகு அப்பா என்னிடம் கூறினார்: "சரி... உனக்கு விருப்பம் என்றால் படி... எங்க சோரணும்... கோர்ஸ் விவரங்கள் என்ன... எல்லாம் நீயே தெரிந்துகொண்டு வா... நான் வரமாட்டேன்" என்று கூறினார். வீட்டில் சம்மதம் கிடைத்ததும் விஸ்காம் துறைப் பற்றி விசாரித்தேன். அப்போது சென்னை லயோலாவில் மட்டுமல்ல கோயம்முத்தூர் இந்துஸ்தானிலும் விஸ்காம் இருப்பது தெரிய வந்தது. அங்கு நண்பனொருவன் படித்து கொண்டு இருந்தான். ஒரு வருடம் படித்த படிப்பை விட்டுவிட்டு, விஸ்காம் துறை பற்றி தனியாக ஊர்விட்டு ஊர்சென்று விசாரிப்பது பெரிய விசயமாக எங்கள் குடும்பத்திற்கு பட்டது. எனக்கும் இது பெரிய விசயம்தான். கோவைக்கு தனியாக செல்வது என்பதுகூட அப்போது மிகப்பெரிய விசயமாக இருந்தது. அத்துடன் கோவை குண்டு வெடிப்பு நிகழ்ந்து மூன்று வருடங்கள்தான் கடந்திருந்தது. ஒரு வழியாக கோர்ஸ் விவரங்கள், கட்டண விவரங்கள், எவ்வளவு டொனேஷன் கேட்கிறார்கள் என்பது போன்ற விவரங்களை சேகரித்துக்கொண்டு அப்பாவிடம் சென்று கூறினேன். அப்போதுதான் குடும்பத்தில், 'ஒகே இவன் தேறிவிடுவான்' என்கிற நம்பிக்கை வந்தது. இந்துஸ்தான் கல்லூரியில் விஸ்காம் துறையில் சேர்ந்தேன்.

சினிமாவிற்கும் விஸ்காமிற்கும் பெரிய இடைவெளி இருந்தது படிக்கப் படிக்கத் தெரிய வந்தது. முதல் நாள் முதல் வகுப்பை துறைத் தலைவர் லெனின் எடுத்தார். அவர் ஒவ்வொருவரிடமும், 'யாரெல்லாம் சினிமா, டிவி பார்ப்பீர்கள்? யாருக்கு இவை பிடிக்காது? யாரெல்லாம் ஊர்சுத்த மாட்டிர்கள்? யாரெல்லாம் பேப்பர் படிப்பீர்கள்?' என்று கேள்வி கேட்டார். தொடர்ந்து, இவற்றையெல்லாம் செய்யாதவர்களுக்கான படிப்பு இது இல்லை என்றும், அவர்கள் உடனே 'டிஸ்கன்டினிவ்' செய்துவிட்டு ஓடி விடுங்கள் என்றும் கூறினார். 'உங்களுக்கான கோர்ஸ் இது கிடையாது. ஒரு சினிமா வந்தால் பார்த்துவிட்டு அதை பற்றி பேச வேண்டும். சமூகத்தில் தினந்தோறும் நடைபெறும் நிகழ்வுகளை தெரிந்துகொள்ள வேண்டும். மீடியா சம்பந்தமான எல்லா நிகழ்வுகளையும் உள்வாங்கிக்கொள்ள வேண்டும். நிறைய ஊர் சுத்தணும். இவற்றையெல்லாம் செய்பவன் மட்டும் இங்கு இரு... வகுப்பறையில் காலையில் இருந்து மாலை வரை உட்கார்ந்து கொண்டு முதல் மதிப்பெண் வாங்கணும், கோல்ட் மெடல் வாங்கணும் என்று எண்ணுபவர்களுக்கு நிறைய கோர்ஸ் இந்த கல்லூரியிலே இருக்கு... அவர்கள் அங்கு போய் விடுங்கள். அல்லது கல்லூரியை விட்டு ஓடிவிடுங்கள்' என்று அவர் கூறினார். இன்று அவர் அப்படியில்லை என்ற போதும் அன்று, அவர் அளித்த சுதந்திரம் மிக முக்கியமானது. ஒருவன் என்ன செய்ய நினைக்கிறனோ அதனை செய்வதற்கு ஒரு களம் அமைத்து கொடுத்தது.

அந்த சூழல் மேற்கொண்டு வளர்

வதற்கு உறுதுணையாக இருந்தது. ஈரோட்டில் வீட்டில் இருந்த எல்லா வித கட்டுபாடுகளிலிருந்தும் விடுபட்டிருந்தோம். இந்த நேரத்திற்கு வரணும் போகணும் என்ற விதிமுறை கிடையாது. இங்கு திரையரங்குகளும் அதிகம். ஒன்றிரண்டு ‘ஃபிலிம் சொசைட்டிகள்’ கூட இருந்தன. இலக்கிய இயக்கங்கள் இருந்தன. தமிழ்துறை ஆசிரியர்கள் புத்தகங்கள் படிப்பதற்கான தூண்டுதல்களை அளித்தனர். அதில் பேராசிரியர் திலிப்குமார் அவர்களிடம் எனது கவிதைகளை காண்பித்தேன். அதை படித்த அவர், “சரிதான்... ஓரளவு எழுதற... ஆனா இது கவிதை இல்ல. படி, அது மிகவும் முக்கியம்” என வலியுறுத்தினார். ஞானவேல் என்ற ஆர்ட்டிஸ்ட் ஒருவரும் வகுப்பெடுப்பார். இவர்கள் படிப்பதற்கான துண்டுதல் அளித்தனர்.

அத்துடன் அப்போது ‘ஆக்டிங் ஓர்க்ஸ்ஷாப்’ புவியரசு என்பவரால் நடத்தப்பட்டது. அது திரைப் படத்தை பார்க்கும் விதத்தில் பெரிய மாற்றத்தை உண்டுபண்ணியது. அத்துடன் சில திரைப்படங்கள் திரையிடப்பட்டன. ‘பை சைக்கிள் தீவ்ஸ்’ கோயமுத்தூர் மூவி கிளப் அமைப்பினரால் திரையிடப்பட்டது. கல்லூரியில் ஞானவேல் அவர்கள் மூலமாக ‘பதேர்பாஞ்சலி’ திரையிடப்பட்டது. அந்த படங்கள் எல்லாம் அப்போது பெரிய பாதிப்பை ஏற்படுத்தவில்லை என்றாலும் கூட, இப்போது யோசித்து பார்க்கும் போது சிறியதொரு மாற்றத்தை சப்கன்சியஸில் செய்துள்ளதாக உணர்கிறேன். கமலஹாசனும் மணிரத்னமும் மட்டுமே சிறந்த ‘ஃபிலிம் மேக்கர்’ என்ற எண்ணத்தில் அப்போதே சிறிய சலனத்தை உண்டு பண்ணியது. சினிமாவை வேறு ஒரு கோணத்தில் பார்க்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்தை ஏற்படுத்தின.

மூன்று வருட படிப்பு முடிந்த நிலையில், சினிமாவின் தொழில் நுட்பங்களை (டெக்னிக்கல் மற்றும் அழகியல்) பெரிய அளவில் கற்றுக் கொள்ளவில்லை என்றபோதும், சினிமாவை பற்றிய அடிப்படைகளை தெரிந்துகொண்டோம் என்ற நம்பிக்கை ஏற்பட்டது. சென்னை சென்றோம். என்னைப் போலவே சென்னையில்தான் சினிமா இருக்கிறது என்ற நம்பிய எனது ‘பேஜ்ஜை’ சார்ந்த ஒரு செட்டும் சென்னை சென்றது. அங்கு சிந்தனையில் பெரிய மாற்றம் ஒன்று நிகழ்ந்தது. இங்கு சினிமாவை தொடர்ந்து பார்த்து கொண்டிருந்தபோது, பார்க்கக் கிடைத்த சினிமாக்களில், சினிமாவாக நாம் கற்பனை செய்வதற்கும் உண்மையில் நல்ல சினிமா என்று செல்லப்படுவதற்கும் ஒரு இடைவெளி இருப்பதை உணர முடிந்தது. அப்போது ஹாலிவுட் படங்களே அதிகபட்சமாக பார்க்க கிடைத்தது. 2001, 2002ஆம் ஆண்டுகளில் டிவிடி என்பது அரிதாகவே இருந்தன. அதிலும் உலக சினிமாக்கள் பார்க்க கிடைப்பது இல்லை. ஆஸ்கர் வாங்கிய படங்கள் வேண்டுமானால் ஏதேனும் ஒரு கடையில் கிடைக்கலாம்.

இந்த காலகட்டத்தில் சென்னைக்கு வருகிறேன். இங்கு தமிழ்நாடு திரைப்பட இயக்கம் தொடர்ச்சியாக திரைப்படங்களை திரையிட்டு கொண்டிருந்தது. அது எனக்கு தெரியாது. ஆனால், அறை தோழர்கள் “ஒரு ஃபிலிம் பெஸ்டிவல் இருக்கிறது வா” என அழைத்ததால் சென்றிருந்தேன். அங்கு காலையில் ‘சினிமா பெரடைக்ஸ்’ என்ற படமும், மதியம் ‘கலர் ஆப் பெரடைஸ்’ என்ற படமும் திரையிடப்பட்டது. இந்த இரண்டு படங்களும் அதுவரை எனக்கு சினிமாவை பற்றி இருந்த பார்வையை மாற்றி அமைத்தன. அந்த படங்களை பார்ப்பதற்கு முன்பு நம்முடைய நடைமுறை வாழ்வை சினிமாவாக மாற்றம் செய்வது அல்லது சினிமாவாக எடுப்பது என்பது சுவாரசியமற்ற விசயமாக இருந்தது. ‘பதேர் பாஞ்சலி’, ‘பை சைக்கிள் தீவ்ஸ்’ படங்கள் நல்ல விசயமாகத்தான் பட்டது எனினும், எல்லாராலும் பார்க்க முடியுமா என்ற சந்தேகம் இருந்தது. ஆனால், ‘சினிமா பரடைஸ்’, ‘கலர் ஆப் பரடைஸ்’ திரைப்படங்கள் இந்த இடைவெளியை சரியாக நிரப்பின. அந்த படங்கள் உணர்வு பூர்வமான படங்களாக இருந்ததோடு, அனைவரும் பார்க்க கூடிய படமாகவும் இருந்தன. யார் பார்த்தாலும் ஏதோ ஒரு உணர்வு பூர்வமான தொடர்பை உண்டாக்கி பிடித்த படமாக மாற்றம் பெறும். அப்போதுதான் இப்படியும் சினிமா செய்யமுடியும் என்ற எண்ணம் முதன்முதலில் எழுந்தது.

ஒரு வருடம் சென்னையில் உதவி இயக்குனராக முயற்சி செய்தேன். டிஸ்கசனுக்கு எல்லாம் போய் வந்தேன். அங்கு விவாதிக்கப்படும் சினிமாவை பார்த்துவிட்டு, நாம் எடுக்க நினைக்கும் சினிமாவை இங்கு எடுக்க முடியாது என்பதை உணர்ந்தேன். அத்துடன் இன்னும் கொஞ்சம் நிதானமாக இருக்க வேண்டும் என்பதையும் உணர்ந்துகொண்டேன். ஒரு ‘ஃபிலிம் மேக்கர்’ இன்னும் கொஞ்சம் நிதானமாக, இன்னும் ஆழமான வாசிப்புடனும், சுற்றி

இருக்கக்கூடிய விசயங்களை பற்றி ஏராளமான அனுபவங்களை உள் வாங்கி கொண்டவனாகவும் இருக்க வேண்டும் என்ற உணர்வு வர துவங் கியது. இதனால் சென்னையில் மேற்கொண்டு முயற்சியை தொடர் வதில் அர்த்தம் இல்லை என்ற முடிவுக்கு வந்தேன். ஒரு வருடத் தோடு கோவைக்கு திரும்பினேன்.

மீண்டும் இந்துஸ்தான் கல்லூரியில் 'மாஸ் கம்யூனிகேசன்' சேர்ந்தேன். படிப்பை தொடர்ந்துகொண்டே பகுதி நேர வேலையாக கவரேஜ், எடிடிங் போன்ற வேலைகளை செய்து கொண்டிருந்தேன். அப்போது 2004, 2005ஆம் ஆண்டுகளில் டிவிடிகள் பிரபலமாக தொடங்கின. சென்னையில் இருந்த நண்பர்களின் உதவியால் டிவிடிகளை வாங்கி வந்து நல்ல படங்களை பார்க்கத் துவங்கினோம். அப்போது ஏன் நாம் ஒரு 'ஃபீலிம் சொசைட்டி' ஆரம்பிக்கக்கூடாது என்ற எண்ணம் உண்டானது. ஏனெனில், முன்போல் 60 எம்.எம். பிரிண்ட்டை கொண்டு வந்து திரையிட வேண்டும் என்ற அவசியம் இல்லை. டிவிடி இருக் கிறது, எல்.சி.டி. புரோஜெக்டர் இருக்கிறது, நாம் நினைத்தால் திரை யிட முடியும் என்ற நிலையில், 'ஃபீலிம் சொசைட்டி' ஆரம்பிக்கும் எண்ணம் வலுப்பட்டது. அப்போது கோவையில் மட்டும் 9 கல்லூரிகளில் விஸ்காம் படிப்பு இருந்தது. ஒவ்வொரு கல்லூரியிலும் குறைந்தபட்சம் ஒரு வகுப்பிற்கு 40 மாணவ மாணவியர் இருந்தனர். மூன்று வருடங்களில் 120 பேர். ஒன்பது கல்லூரிகளிலும் கணக்கிட்டால் சுமார் 1000, 1500 பேர் படித்து கொண்டிருந்தார்கள். நாங்கள் படித்த போது கிடைக்காத வசதிகள் அவர்களுக்கும் கிடைக்காத நிலையிலே இருந்தது. 'கோயமுத்தூர் மூவி கிளப்' கூட நான்கு ஐந்து வருடங்களாக செயலிழந்து கிடந்தது. இதன் வயிலாக நாங்கள் படித்த போது இருந்த திரையிடல் நிகழ் வுகள்கூட நடைபெறவில்லை. ஏன் அதை நாம் செய்யக்கூடாது என்ற உந்துதலில் 2005இல் விஸ்காம் மாணவ மாணவர்களை, கவனத்தில் கொண்டு 'ஃபீலிம் சொசைட்டி'யை தொடங்கினோம்.

ஒவ்வொரு மாதமும் திரையிடல் நிகழ்த்தப்பட்டது. ஆனால், அது மிகுந்த செலவு பயக்கக்கூடியதாக இருந்தது. ஒரு திரையிடலை நிகழ்த்த குறைந்தபட்சம் 10 ஆயிரத்திலிருந்து 20 ஆயிரம் வரை செலவானது. அப்போது ஒரு பவுனின் விலை 3000 ரூபாய்க்கு விற்று கொண்டி ருந்தது. அந்த அளவிற்கு இந்நிகழ்வு செலவுதரக்கூடியதாக இருந்தது. உறுப்பினர்கள் அதிகம் சேருவார்கள் என்று எண்ணினோம். ஆனால், ஒரு வருடம் முடியும் போது 14 உறுப் பினர்கள் மட்டுமே சேர்ந்திருந்தனர். உறுப்பினர் சந்தா தொகையிலிருந்து ஒன்றுமே செய்ய முடியாததாக இருந்தது. அதன்பிறகு, சினிமாவின் மீது ஆர்வம் இருந்த பலர் உதவி செய்ய முன் வந்தனர். ஒரு நண்பர் ஒரு ஹால் ஒன்றை ரெகுலராக பிடித்து தர முன்வந்தனர். அதன்படி ஒவ்வொரு மாதத்திலும் ஏதேனும் ஒரு வாரத்தின் இறுதிநாளில் ஓட்டல் ஒன்றில் ஹால் பிடித்து தந்தார். ஒருவர் போஸ்டர் சம்பந்தப் பட்ட விசயங்களில் உதவி செய்ய முன்வந்தார். ஒருவர் புரொஜெக்டர் ஏற்பாடு செய்து தர முன்வந்தார். மாதம் மாதம் முடியவில்லை என்றாலும்கூட என கூறி நான்கு, ஐந்து பேர் உதவிக்கு வந்தனர். இது தவிர வேலை செய்வதற்கு நிறைய பேர் முன்வந்தனர். போஸ்டர் அடித்து ஒட்டுவது போன்ற பணி களை செய்ய பலர் முன்வந்தனர். இதனால் இளைஞர்களை கொண்ட பெரிய குழு ஒன்று உருவானது. உண்மையில் இவற்றை நாங்கள் எதிர்பார்க்கவில்லை. இது குறித்து எவ்வித தன்னுணர்வும் இல்லை. ஒரு ஆர்வத்தில் தொடங்கப்பட்ட 'ஃபீலிம் சொசைட்டி' இன்னும் சரியாக சொல்லப்போனால் அப்போது இருந்த ஆர்வ கோளறினால் துவங்கப்பட்ட 'ஃபீலிம் சொசைட்டி' ஒரு அமைப்பு போல செயல்பட துவங்கியது. நாளடைவில் ஆரோக்கியமான முறையில் அது வளரவும் செய்தது. நிறைய பேர் இதன் செயல்பாடுகளால் ஊக்கமடைந்தனர். என்னுடன் படித்து கொண்டிருந்த மாணவர்கள், ஜூனியர்ஸ், இதர கல்லூரியில் படித்து கொண்டிருந்தவர்கள் என சுமார் 20 பேர் தொடர்ச்சியாக இது தொடர்பாகவே இயங்குவது என்ற நிலையை வந்தடைந்தது. அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் திரையிடலின் போது வேலைகளை பகிர்ந்து கொண்டனர். சொந்த வேலைகளை செய்துகொண்டே திரையிடல் வேலைகளையும் அவர்கள் செய்து வந்தனர். எவ்வித வருமானத்தையும் எதிர்பாராது, தனிப்பட்ட முறையில் எவ்வித பிரயோசனமும் இல்லை என்ற நிலையில் வேலைகளை பகிர்ந்துகொண்டு பணிபுரிவதை முக்கியமான ஒன்றாக கருதுகிறேன். இத்தகைய எதிர்பார்ப்புகள் அற்று பணியாற்றிய குழுதான் 'மதுபான கடை' படத்திலும் பணியாற்றியது.

கடனோ உடனோ வாங்கி தொடர்ச்சியாக திரையிடலை நடத்தி கொண்டிருந்தோம். ஃபிலிம் சொசைட்டியின் ஒரு வருட இயக்கத் திற்கு பிறகு மீடியாக்களின் அங்கிகாரம் கிடைக்க துவங்கியது. இந்துவில் மெட்ரோ ப்ளஸ் ஆரம்பித்தனர். அதுதான் இவ்வியக்கத்தை பரவலாக கொண்டு சென்றது. ரெகுலராக திரையிடலின் போது இப்படி ஒரு நிகழ்வு நடைபெறுகிறது என்ற ஒரு அறிவிப்பை அது தந்தது. இது ஒரு திரைப்பட இயக்கம் என்ற அளவில் மேற்தட்டினருக்காவது போய் சேர துவங்கியது. விஸ்காம் மாணவ மாணவியர் அனைவரையும் சென்ற டைந்தது. ஆர்வம் இருப்பவர்கள் திரையிடலுக்கு வந்தனர். இதனுடன் இணையாக கேரளா ஐ.எப்.டி.ஏ, திருச்சூர் போன்ற இடங்களில் நடைபெறும் 'ஃபிலிம் பெஸ்டி வலுக்கும்' சென்று, அங்கு திரை யிடப்படும் படங்களையும் பார்த்து வந்தோம்.

இந்நிலையில் இதற்கு இணை யாக, வாழ்வதாரத்திற்காக ஒரு விளம்பர நிறுவனத்தையும் துவங்கி நடத்தி வந்தோம். இதனால் கேமிரா, படத்தொகுப்பிற்கான விசயங்கள் அனைத்தும் எங்களிடம் இருந்தன. இவற்றின் மூலம் குறும்படமோ ஆவணப்படமோ எடுப்பது தொழில் நுட்ப அளவில் சுலபமாக இருந்தது. அத்துடன் பணியாற்றுவதற்கு என ஒரு அணி இருந்ததானது இயல் பாகவே எங்களை 'ஃபிலிம் மேக்கிங்' நோக்கி அழைத்து சென்றது.

படம் பார்ப்பது விளம்பர நிறுவனத்தில் சம்பாதிப்பது - மீண்டும் படம் பார்ப்பது ஏதாவது

குறும்படமோ ஆவணப்படமோ எடுப்பது அதை எடிட் செய்து பார்ப்பது எங்களுக்குள் பேசி கொள்வது போன்றவை எங்களது தினசரி நடைமுறைகளாக மாறியது. திட்டமிடாமலேயே இது எங்களது வேலையாக மாற துவங்கியதும் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக கோர் குருப் உருவாக தொடங்கியது. ‘ஃபிலிம் மேக்கிங்’ ஆர்வம் உள்ளவர்கள் தொடர்ச்சியாக அந்த விவாதங்களுக்கு வரத் துவங்கினார்கள். நான், ‘மாஸ் கம்யூனிகேசன்’ முடிக்கும் போது, மூன்று வருட காலத்துக்குள் ‘ஃபிலிம் மேக்கர்ஸ்’சாக மாறி விட்டிருந்தோம். ஒரு கருத்தை எடுத்துகொண்டு, அதனை படமாக்கி, பார்வையாளர்களுக்கு புரியும் வகையிலான சினிமாவாக, குறும்படமாக மாற்றுவதற்கான தொழில்நுட்பமும் யுக்தியும் எங்களுக்கு கிட்டத்தட்ட புரிந்துவிட்டது.

‘ஃபிலிம் பெஸ்டிவல்’ போவது, புத்தகங்கள் படிப்பது, விவாதிப்பது போன்ற வேலைகள் சமூக அக்கறையுள்ள நபர்களிடம் தொடர்புகளை உருவாக்கியது. இலக்கிய ஆளுமைகளுடான தொடர்புகள் உண்டாகின. அவர்கள் எங்களுடன் உரையாடினார்கள், ஆலோசனைகள் வழங்கினார்கள். இவர்கள் அனைவரும் மைய நீரோட்ட ‘ஃபிலிம் மேக்கர்ஸ்’ என்றால் பக்கத்தில்கூட வரமாட்டார்கள். ஒரு மாற்றை முன் வைக்கிறோம் என்பதால் இவர்களின் தொடர்புகள் எங்களுக்கு கிடைத்தன. அத்துடன் எங்களுக்கும் எல்லாம் தெரியும் என்ற மனநிலை எப்போதும் இருந்தது இல்லை; யார் என்ன கூறினாலும் அதனை கேட்கும் மனநிலையில் இருந்தோம். நாஞ்சில் நாடனோ, புவியரசோ, ஓவியர் ஜீவாவோ, கோணங்கள் சந்திரனோ, பிரசன்னாவோ, சதிஸ்சோ எல்லா பக்கங்களில் இருந்து கிடைக்கும் எல்லா மூலங்களையும் நாங்கள் உள்வாங்க ஆரம்பித்தோம். இதனால் எங்களுக்குள்ளும் சமூக அக்கறை இணையாக வளர்ந்து கொண்டு இருந்தது. இதனை மிக முக்கியமான விசயமாக கருதுகிறேன். எனக்கு மட்டும் இல்லாமல் ஒட்டு மொத்த குழுவிற்கும் ஒரு ‘சோஷியல் கன்சியஸ்’ இருந்தது. தீவிர இடதுசாரி சிந்தனை என்பதெல்லாம் இல்லாமல், இந்த சமூகத்தில் சிக்கல் இருக்கிறது என்ற அளவில் அதை பற்றியான அக்கறை, விவாதங்கள் இருந்தது. அது எங்களுடைய குறும்படங்களிலும் ஆவணப்படங்களிலும் பிரதிபலித்தன.

ஃபிலிம் பெஸ்டிவலுக்கு போகும் பழக்கம் இங்கும் ஃபிலிம் பெஸ்டிவல் நடத்த தூண்டியது. குழந்தைகளுக்கான ஃபிலிம் பெஸ்டிவல் நடத்த ஆரம்பித்தோம். கோவையில் இரண்டும் ஈரோட்டில் ஒன்றும் நடத்தினோம். மேலும், கோவையில் இன்டர்நேசனல் ஃபிலிம்பெஸ்டிவல் ஒன்றும் நடத்தினோம். கல்லூரிகளுக்கு சென்று, விஸ்காம் கல்லூரி மாணவர்களுக்கு மட்டுமல்லாமல் பொதுவாக இருக்ககூடிய மாணவர்களுக்கும் திரையிடல்களை நடத்தினோம். பள்ளிகளுக்கும் கிராமங்களுக்கும் சென்று திரையிடலை நடத்தினோம். அதுவரை எங்களுக்காக மட்டும் நிகழ்த்தப்பட்ட திரையிடல் மற்றும் அதையொட்டிய விவாதங்கள் ஒரு சமூக இயக்கமாக நாங்கள் எதிர்பார்க்கமலே உருவெடுத்தது. யாரேனும் அழைத்தால் அங்கு சென்று திரையிடுவது, படங்களை பற்றி பேசுவது, படங்களை பார்க்க கொடுப்பது, மேலும் எங்களது பணியிடத்திலே படம் பார்ப்பவர்களுக்கான சுழலை உருவாக்கித் தருவது என மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன.

இந்த மாதிரியான சமூக செயல்பாடுகளில் ஈடுபட்டதால், எங்களுடைய ஃபிலிம் மேக்கிங்கில் சமூக அக்கறை வரத் துவங்கியது. சமூக அக்கறை உடைய கதைக்கருக்களையே ஃபிலிம் மேக்கிங்கிற்காக நாங்கள் எடுத்துக்கொள்ள துவங்கினோம். ‘ஆயிஷா’ மாதிரியான குறுபடங்களுக்கும் இதில் பங்குண்டு. ஏனெனில், அவர்கள் ஒரு மாற்றுக் கருத்தை குறும்படமாக மாற்றினார்கள். ஒருவேளை நாளைய இயக்குனர் அப்போதே வந்திருந்தால் வேற மாதிரி யோசித்து இருப்போம். மாற்றுக் கருத்து தான் மாற்று திரைப்படங்களுக்கான விசயமாக இருந்தது. அதாவது, கலை கலைக்காக என்று இல்லாமல் சமூகத்திற்கான கலையாக பிரதிபலிக்க துவங்கினோம்.

இப்படி சென்று கொண்டிருந்த வேளையில், 2006இல் நான் படிப்பை முடித்திருந்தேன். 2007, 2008களில் குழுவில் இருந்த எனது ஜூனியர்ஸ் விஸ்காம் முடித்து விட்டு சினிமா துறைக்குள் சென்றார்கள். இப்படி சென்றவர்கள் ஒளிப்பதிப்பாளர், இயக்குனர் என வளர்ந்து கொண்டிருந்தார்கள். இதுபோல் ஒவ்வொரு வருடமும் எனக்கு தெரிந்த ஒரு ‘பேஜ்’ சினிமா தொழிற்சாலைக்குள் நுழைகிறது. அவர்கள் இன்டஸ்டிரிக்குள் இருந்த விசயங்களையெல்லாம் கற்றுக் கொள்கிறார்கள். அதே சமயம் எனது அண்ணனும் ஒளிப்பதிவாளராக சென்னையில்

செட்டில் ஆகிறார். என்னுடைய விளம்பர படங்களுக்கு இந்த தொழிற்நுட்ப குழு ஒத்துழைப்பு தர துவங்கியது. அதே சமயம் வளர்ந்து வரும் தொழில்நுட்ப விசயங்கள் உடனுக்குடன் கோவையில் அறிமுகமாகத் தொடங்கின. இதனால் இங்கிருந்து அங்கு பேசுவது, அங்கிருந்து இங்கு பேசுவது என தொடர்ச்சியான ஊடாட்டம் நடைபெற துவங்கியது. இன்டஸ்டிரிக்குள் போகாமலே, இன்டஸ்டிரிக்குள் என்ன நடக்கிறது, வெளியே என்ன நடக்கிறது என் பதை தெரிந்துகொள்ள முடிந்தது. இதனுடன் சேர்ந்து வளர தொடங்குகிறோம். 2009இல் முக்கிய திருப்பம் ஒன்று நிகழ்ந்தது.

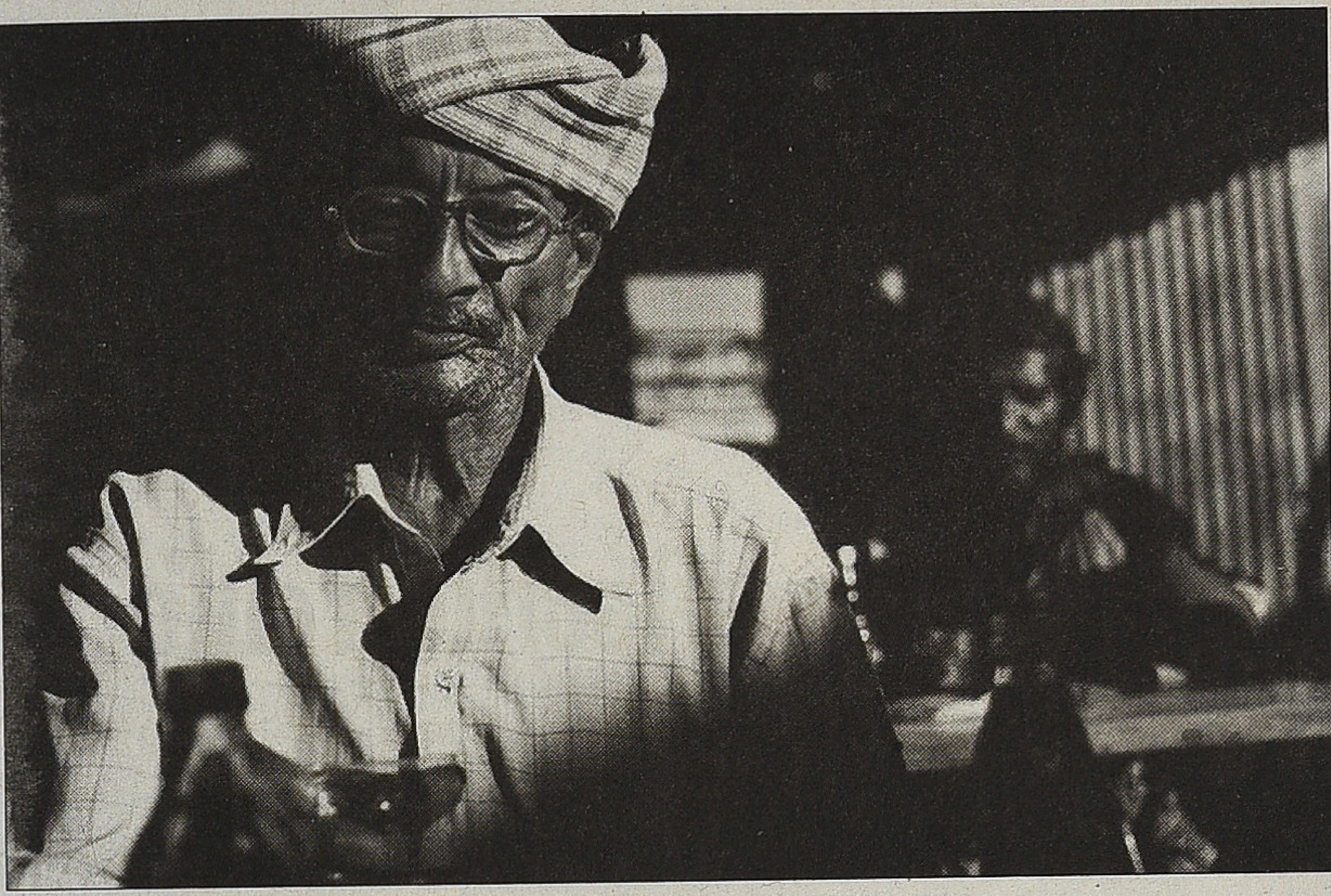
எங்கள் குழுவில் செயலாற்றிய எனது ஜூனியர் அமித் என்பவர் ஆஸ்திரேலியாவில் சினிமோட்டோகிரபி படித்து கொண்டிருந்தார். அவர் அங்கே டி.எஸ்.எல்.ஆர். கேமிராவை கொண்டு குறும்படம் ஒன்றை எடுத்திருந்தார். "அண்ணா ஒரு குறும்படம் எடுத்துள்ளோன் பாருங்க..." என்று 2008இல் கூறினார். ஆனால், அக்குறும்படத்தை உடனடியாக பார்க்க இயலவில்லை. ஏனெனில், அன்றைய தினத்தில் யூடிபோ, இன்டர்நெட் வசதிகளோ இன்றைய வேகத்தில் இல்லை. ஒரு எம்.பி. இமேஜை டவுன்லோடு செய்ய வேண்டுமெனில்கூட ஒரு மணி நேரம் ஆகும். ஆக, வீடியோ பார்ப்பது என்பது மிகுந்த சிரமமான காரியமாக இருந்தது. இதனால், அவர் சொல்லிய பிறகும் அந்த குறும்படத்தை பார்க்கவேயில்லை. 2009இல் வேறு ஒரு வேலையாக சென்னையில் மீண்டும் வசிக்க நேர்ந்தது. அப்போது அந்த குறும்படத்தை பார்த்தேன். நாங்களும் விளம்பர படங்களை இயக்கி கொண்டிருந்ததால் டிஜிட்டலுக்கும் ஃபிலிமுக்குமான பெரிய வேறுபாட்டை அறிந்திருந்தோம். அப்போது டிஜிட்டல் ஃபிலிம் மேக்கிங்கும் அவ்வளவாக பிரசித்தி பெறவில்லை. டிஜிட்டல் ஃபிலிம் மேக்கிங்கில் டிஜிட்டல் ப்ரொஜெக்‌ஷன் முக்கியமாக இருந்தது. டிஜிட்டலில் இருந்து ஃபிலிம்மாக மாற்றம் செய்து திரையிட வேண்டியிருந்தது. டிஜிட்டலாகவே திரையிடும் முறை அப்போது வந்து சேரவில்லை. 2009இல் அமித்தின் விடியோவை பார்த்த போது அது கிட்டத்தட்ட ஃபிலிமின் தரத்திற்கும் இணையாக இருந்தது. உடனடியாக அவருடன் தொலைபேசியில் பேசினேன்.

"என்னடா... ஃபிலிம் மாதிரியே இருக்கு?"

"இல்லைனா... டி.எஸ்.எல்.ஆர். ஸ்டில் கேமிராவில் எடுத்தது... இதில் வீடியோன்னு ஒரு ஆப்சன் இருக்கு... ட்ரை பண்ணி பார்த்தேன்" என்று கூறினான்.

கிட்டத்தட்ட அவர்கூட பயனியராக இருக்கலாம். உலக அளவில் யார் முதல் பயனியர் என்பது எனக்கு தெரியவில்லை. அவனாகக்கூட இருக்கலாம் என்று கருதுகிறேன். இதன் தரம் சிறந்ததாக இருக்கவே அடுத்து நாங்கள் செய்யவிருந்த விளம்பர படத்தில் இதனை பயன்படுத்த திட்டமிட்டோம். அதில் முழுக்க எச்.டி பார்மேட் என்ற நுட்பத்தை பயன்படுத்தினோம். குறைந்த ஒளியில் எடுத்த விடியோவின் தரமானது ஏறக்குறைய பிலிம்மின் தரத்திற்கு இணையாக, மிக அற்புதமாக இருந்தது. அதனை பார்த்த போது சினிமா என்ற உணர்வு ஏற்பட்டது.

இப்படி தொழில்நுட்பத்தில் ஒரு பக்கமும், ஸ்கிரிட் பண்ணுவதில் ஒருபுறமும் வளர்ந்து கொண்டிருந்தோம். இறுதியில் இரண்டையும் செய்திட முடியும் என்ற நம்பிகை வரும்போது ஒரு டெலி ஃபிலிம் பண்ணலாம் என முடிவு செய்தோம். குழந்தைகளுக்கான டெலி ஃபிலிம் பண்ணுவதென ஃபிலிம் சொசைட்டியில் உருவான குழுவை ஒருங்கிணைக்க ஆரம்பித்தோம். அப்போது 20 நிமிட குறும்படத்தை எடுக்க எங்களுக்கு 1 லட்ச ரூபாய் செலவானது. 1 மணிநேர டெலி ஃபிலிம் எடுக்க 10 லட்ச ரூபாய் செலவாகும் என மதிப்பிடு செய்தேன். டெலி ஃபிலிம் எடுத்து ஏதேனும் ஒரு தொலைக்காட்சிக்கு விற்கலாம், இல்லையெனில் அதனை நாமே மார்கெட்டிங் செய்யலாம் என தீர்மானித்தோம். அதில் வெற்றியடைந்தால் அடுத்த கட்டத்திற்கு நகரலாம் என முடிவு செய்தோம். டெலி ஃபிலிம் செய்ய வேண்டுமானல் புரோபஷனல் கேமரா வேண்டும், எடிட் செட்அப் வேண்டும். அதற்கு முன்னாள் எடிடிங் பணிகளை செய்திருந்தாலும் ஹெச்.டி. பார்மெட்டை எடிட் செய்தது இல்லை. அதற்கு எஃப்.ட்டி.பி. பைனல் கட் எடிட் சூட் ஒன்று வாங்கினோம். அப்போதைய லேட்டேஸ்ட் கேமிராவான 7டி புல் ஹெச்.டி. கேமிரா வாங்கினோம். 2010 ஆரம்பத்தில் இவற்றை திட்டமிட்டு வாங்கிய பிறகு ஸ்கிரிப்ட் வேலைகளை தொடங்கினோம். அதற்கான விவாதங்களின்போது அது ஃபியூச்சர் ஃபிலிமுக்கான உள்ளடக்கமாக மாறியது. இறுதியில் ஃபியுச்சர் ஃபிலிமிற்கான ஸ்கிரிப்டாகவே அதனை தயாரித்தோம்.



ஆனால், எங்களுக்குள் அதனை செய்திட முடியுமா என்ற சந்தேகம் நிலவியபடியே இருந்தது. ஏனெனில், எங்கள் குழுவில் யாருமே உதவி இயக்குனராககூட பணியாற்றியது இல்லை. நானும் உதவி இயக்குனராக பணியாற்றியது இல்லை. மேலும், நாங்கள் எடுத்துக்கொண்ட கதைக் களம் மாற்று கருத்தை முன்வைத் தது. இதனால், இதனை எப்படி உடனடியாக செயல்படுத்துவது என்ற எண்ணம் எங்கள் குழுவில் அனைவருக்கும் இருந்தது. எனவே, நாங்கள் ஒரு டெஸ்ட் சூட் செய்வதென முடிவு செய்தோம். ஸ்கிரிப்டிலிருந்து நான்கு காட்சிக் களை மட்டும் எடுத்துகொண்டோம். அந்த காட்சிகான இடங்களை தேர்ந்தெடுத்து வேலைகளை ஒருங் கிணைத்தோம். மூன்று நாட்கள் டெஸ்ட் சூட் செய்தோம். அது இரண்டு விசயங்களை எங்களுக்கு தெளிவுப்படுத்தியது. நம்மால் கண்டிப் பாக ஒரு படம் செய்திட முடியும் என்ற எண்ணத்தை அனைவருக்கும் அளித்தது. அதே சமயம் இந்த படத்தை செய்ய முடியாது என் பதையும் தெளிவுப்படுத்தியது. ஏனெனில், குழந்தைகளை வைத்து வேலை வாங்குவதற்கு மிகப்பெரிய பக்குவமடைந்த நிலை வேண்டும்; மிகுந்த நிதானம் வேண்டும். அதனால், அந்த படத்தை நம்மால் செய்ய முடியாது என்று அந்த மூன்று நாள் சூட்டிங்குடன் ஸ்கிரிப்டை கைவிட்டோம்.

புதிய ஸ்கிரிப்டுக்கான விவாதத்தை துவங்கினோம். விவாதம் ஷோப் காலேஜ் அருகில் உள்ள மண்டேஜ் மீடியா அலுவலகத்தில் நடந்தது. திரும்ப திரும்ப விவாதம் நடந்தது. இன்று இருக்கின்ற டிஜிட்டல் கேமிரா போலில்லாமல் அன்று நாங்கள் பயன்படுத்திய டிஜிட்டல் கேமிரா விற்கு சில வரம்புகள் இருந்தன. எங்களிடம் இருந்த சினிமா எடுப் பதற்கான கருவிகளின் வரம்புகளுக்கு உட்பட்டும், பட்ஜெட்டின் வரம்புக்கு உட்பட்டும் கதை விவாதத்தில் ஈடு பட்டோம். ஒவ்வொரு நாள் விவா தத்தின் முடிவும், ஒயின்ஷாப்பிற்கு கொண்டுபோய் நிறுத்தியது. எனக்கு குடிக்கும் பழக்கம் இல்லை. ஆனால், எனது குழுவில் குடிப்பார்கள். இப்படி ஒயின்ஷாப்பிற்கு தினந்தோறும் போக வேண்டியதாயிற்று. குடிக்காதவன் ஒயின்ஷாப்பில் இருப்பது போன்ற ஒரு கொடுமை வேறு எதுவும் கிடையாது. இரண்டு கொடுமை கள் நிகழும். அவர்கள் குடித்து விட்டு செய்யும் ரகளை ஒன்று; மற்றொன்று நீங்கள் சமூக அக் கறையுடன் குடிக்காமல் ஒயின் ஷாப்பில் இருந்தீர்கள் எனில் அது கிட்டத்தட்ட நரகம் என்றுதான் செல்ல வேண்டும். ஒரு சமூகத் தின் மோசமான அனைத்து பிரதி பலிப்புகளையும் எல்லா கோணங் களிலும் உங்களால் அங்கு பார்க்க முடியும். அதுவும் ஆண்கள்... ஆண்களுடைய உலகம்தானே அது. அதை பார்க்கும் போது பயங்கரமான தொந்தரவை உண்டு பண்ணியது.

ஒரு வராமாக கதை விவதாத்தில் ஈடுபட்டிருந்தோம். இறுதியில் நான் கூறினேன்... "விடுங்க... ஒரு நாளில் ஒயின்ஷாப்பிற்குள் நடக்கும் கதையை படமாக எடுத்து விடுவோம்...". அதை சொன்னவுடன் அனைவரும் இதற்காக தான் எதிர்பார்த்திருந்து போல் உணர்ச்சிவசப்பட்டனர். "அப்பாடா... இப்பாவது உனக்கு புரிந்தே..." என்று அந்த கதைக் கருவை ஏற்றுக்கொண்டனர். எப்போதும் போல் சமூக அக்கறை இருந்ததால் அது சமூக அக்கறை படமாகவே மாறியது. மதுபான கடைக்காக எந்த சினிமாவிற்குள் இருந்தும் ரெபரசன்ஸ் எதுவும் எடுக்கவில்லை. இதுவரைக்கும் தமிழ் சினிமாவில் ஒயின்ஷாப் சீன் எப்படி எடுத்திருக்கிறார்கள் என்பது பற்றி எவ்வித கவலையும் கொள்ளவில்லை. நம்ம ஊர்ல இந்த மாதிரி ஒரு ஒயின்ஷாப் இருக்கு, அந்த ஒயின்ஷாப்ல யார் யார் வரு வார்கள், அவர்கள் என்ன என்ன வெல்லாம் பேசுவார்கள், அதில் நமக்கு என்ன விசயங்கள் பிடிக்கும், பிடிக்காது இப்படி கதை உருப் பெற்றது.

எல்லா படங்களும் எடுக்கும் போது சிக்கல்கள் தோன்றுவது இயல்பானது. அத்தகைய பொது வான பிரச்சினைகளை நாங்களும் சந்தித்தோம். ஆனால், படம் வெளி யாவதில் எல்லா சினிமாக்களுக்கும் ஏற்படாத சிக்கல்களை சந்தித்தோம். படத்தை திட்டமிட்டதைவிட அதிக நாட்கள் எடுத்துகொண்டு, நிறைய பேரிடம் கடன் வாங்கி, படத்தை எடுத்து முடித்துவிட்டோம். மது பான கடைக்கான முழு தயாரிப்பு வேலைகளையும் 21 நாட்களுக்குள் முடித்துவிட்டோம். அதற்கு பிறகு ஒரு ஷாட் கூட எடுக்க அவசி யம் இருக்கவில்லை. இதில் தமிழ் சினிமாவை பொறுத்தவரை பெரிய விசயம் என்னவென்றால், அந்த 21 நாட்களுக்குள் 3 பாடல் களை எடுத்திருந்தோம். 150 கதா பாத்திரங்களை புது நபர்களை வைத்து எடுத்திருந்தோம். இரண்டு, மூன்று யூனிட்கள் ஒரே சமயத்தில் இராப்பகலாக வேலை பார்த்து இதனை சாத்தியப்படுத்தியது.

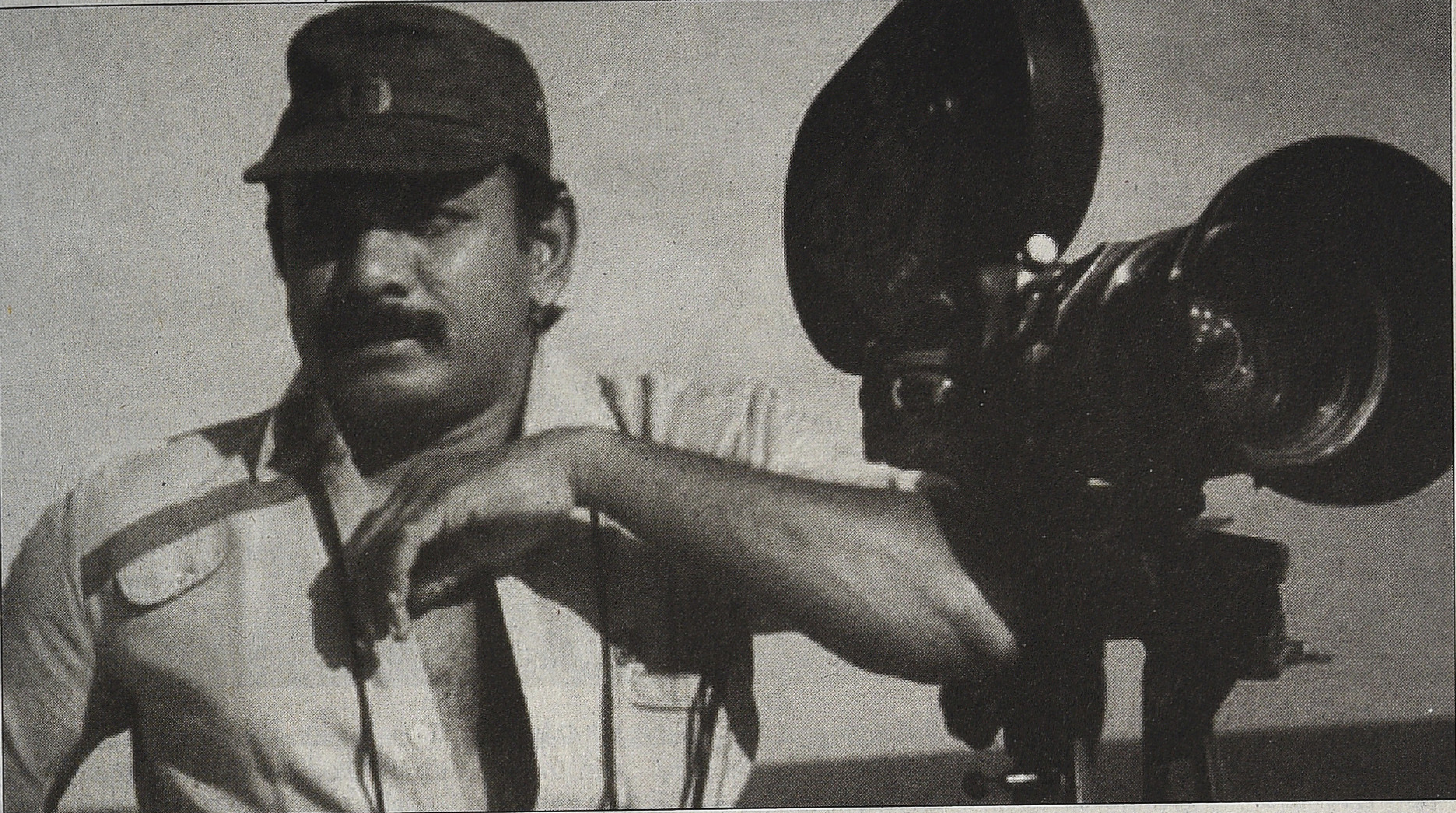
(தொடரும்)

வெகுஜன சினிமாவும் பாலுமகேந்திராவும்

ராஜன் குறை

பாலுமகேந்திரா ஒரு நல்ல திரைப் படக் கலைஞர் என்பது போன்ற பொதுப்படையான உண்மைகள் அவர் மறைந்த பிறகான ஒருவார காலத்தில் நிறையவே பதிவாகி விட்டன. தமிழ் சினிமாவில் எழுபதுகளின் இறுதியில் வீசிய மாற்றத்தின் காற்றில் அவரும் அவர் பங்கிற்கு மணம் சேர்த்தார் என்பது மறுக்க முடியாத உண்மை. ஆனால், இந்த சிறிய கட்டுரையில் நான் சுட்டிக் காட்ட விரும்புவது அவர் வெகுஜன சினிமா வெளிக்குள் இயங்கவே தொடர்ந்து முயற்சித்தார் என்ற அம்சத்தையும், அதில் அவர் அடையாத மற்றும் அடைந்த வெற்றிகளையும்தான்.

தார்மீக சாகச கதாநாயகன், தார்மீக குணசித்திர கதாநாயகன் ஆகிய இரு பிரதான வடிவங்களிலிருந்து, அதாவது எம்.ஜி.ஆர். சிவாஜி கதையாடல்களிலிருந்து விலகி புதிய தளங்களை தமிழ் சினிமா தேடத் துவங்கிய 1977 1984 காலகட்டத்தின் முக்கிய அடையாளங்களாக பாரதிராஜாவும் இளையராஜாவும் விளங்கினர் எனலாம். இருவருமே தெளிவாக நாட்டுப்புற வேர்களைக் கொண்டிருந்தனர். பாரதிராஜாவின் 'பதினாறு வயதினிலே', 'கிழக்கே போகும் ரயில்' இரண்டுமே தமிழ் சினிமா பயணத்தின் திசைவழிகளை மாற்றியமைத்த மகத்தான வெற்றிப் படங்கள். வெகுஜன சினிமாவினை புதிய தளத்திற்கு, கிராமிய வாழ்வினை மீள்நோக்கு செய்யும், அதிலிருந்து புதிய அழகுகளை வெளிக்கொணரும் இனவரைவியல் யதார்த்தம் நோக்கிய பயணத்தில் ஈடுபடுத்திய படங்கள். இந்த திருப்புமுனையின் பரபரப்பில் சன்னமான ஒரு ஒலியாக இருந்தது பாலுமகேந்திராவின் 'அழியாத கோலங்கள்'. பள்ளிப்பருவத்து நினைவுகள், நினைவுகளின் சுமை தரும் மெல்லிய சோகம் போன்ற பரவலாக ரசிக்கப்படக்கூடிய உணர்வுப் பரப்பினை கொண்டிருந்த படம் அது. அதே சமயம் பல துல்லியமான அன்றாட வாழ்வுத் தருணங்களையும் படம் பிடிப்பதில் வெற்றி பெற்றது. இருந்தாலும், பள்ளிப் பருவத்து பாலியல் உணர்வுகளை வெளிப்படையாக யதார்த்தமாக பேசுவதற்கு தமிழ் சினிமா கதையாடல் அப்போது தயாராகியிருக்கவில்லை (செல்வராகவன் இருபதாண்டுகள் கழித்து 'துள்ளுவதோ இளமை' எடுத்த போது ஓரளவு தயாராகியிருந்தது). நான் படித்த கல்லூரியில் பலர் பாலுமகேந்திராவை உதைக்க வேண்டும், படத்தை தடை செய்ய வேண்டும் என்ற அளவுக்கு அவர்கள் அந்தரங்க வாழ்க்கையே அமபலத்திற்கு வந்து



விட்டது போல பதறியது எனக்கு வியப்பாக இருந்தது. ஒரு மாணவனின் வீட்டிற்கு விருந்தாளியாக வரும் பதின்பருவத்து உறவுக்காரப் பெண் அவனுடைய சேட்டைகளுக்கு இடம்கொடுப்பதாக இருந்தது வெகுஜன சினிமாவின் அன்றைய பிரதிநிதித்துவ விதிகளுக்கு புறம்பானதாக இருந்தது ஒரு முக்கியப் பிரச்சினை. பள்ளிப்பருவத்து மாணவர்கள் பாலுறவில் எந்த ஆர்வமும் காட்டமாட்டார்கள் என்ற சமூகத்தின் பிரமை கலைக்கப்படுவதை யாரும் விரும்பவில்லை. ஒரு சில சமூகப்பகுதிகளால் அங்கீகரிக்கப்பட்டாலும் இந்த படம் வெகுஜன சினிமாவில் பெரிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்தவில்லை என்றுதான் சொல்லவேண்டும்.

பாரதிராஜா தன் கிராமத்து கதை சொல்லி பிம்பத்திலிருந்து விடுபட எடுத்த அவருடைய மூன்றாவது படமான 'சிவப்பு ரோஜாக்கள்' விட பாலு மகேந்திராவின் இரண்டாவது படம் 'மூடுபனி' நேர்த்தியாக இருந்தது. கிட்டத்தட்ட ஒரே மாதிரியான கதையமைப்பைக் கொண்ட படங்களானாலும் 'சிகப்பு ரோஜாக்கள்' படத்துக்கு கிடைத்த வணிக வெற்றி 'மூடுபனி'க்கு கிடைக்கவில்லை. கொட்டும் மழையில் மண் நெகிழ்ந்து கொடுக்க புதைக்கப்பட்ட பிணத்தின் கை பூமிக்கு மேலழுந்து வருவது போன்ற உரத்த திகில் காட்சிகளும், கமலஹாசன் ஸ்ரீதேவி நட்சத்திர அந்தஸ்தும் கொடுத்த வெற்றியை, ஷோபா பிரதாப் போத்தன் இணையின் வசீகரமும் பாலு மகேந்திராவின் மென்மையான காட்சியமைப்புகளும் கொடுக்க முடியவில்லை. ஷோபாவிடம் விருப்பத்தைத் தெரிவிக்கும் போத்தன், "மாட்டேன்னு சொல்லிடாதீங்க" என்று மீண்டும், மீண்டும் சொல்லிக் கொண்டேயிருக்கும் காட்சி மக்கள் கவனத்தை ஈர்த்தாலும் அந்தக் காட்சியை அவர்களால் ரசிக்க முடியவில்லை. என்னதான் மனநிலை பிறழ்ந்திருந்தாலும் கதாநாயகனை இப்படியா காட்டுவது என்ற ஒவ்வாமை இருந்தது.

பாலுமகேந்திரா முழுக்க முழுக்க வெகுஜன ரசனையுடன் இணைந்த படம் 'மூன்றாம் பிறை' ஒன்று மட்டுமே. அதிர்ச்சியினாலோ சாபத்தினாலோ மறதிக்கு ஆளாவது, பின்னர் நினைவு திரும்பிய பின்னர் இடைப்பட்ட காலத்தை மறந்து போவது என்பது வெகுஜன கதையாடல் அம்சங்களுள் ஒன்று. அதுவும் மறதிக்குள்ளான யுவதி குழந்தையைப்போல நடந்து கொள்வதன் மூலம் பாலியலை கடந்த புனிதமான உறவினை சாத்தியப்படுத்துகிறாள். தன்னுடைய பாலியல் உந்துதல்கள் அந்த குழந்தமையினால் 'உயர்நிலையாக்கம்' செய்யப்பட்டு பாசத்தில் திளைக்கும் கதாநாயகன், பாலியல் விழைவுகளுக்கு வடிகால் தேடும் சில்க் ஸ்மிதாவின் முன்னெடுப்பை முரட்டுத்தனமாக கன்னத்தில் அறைந்து மறுதலிப்பது வெகுஜன ரசனைக்கு முத்தாய்ப்பாக அமைந்தது. இறுதியில் தன்னுடைய அபூர்வமான பாசத்திற்குரிய குழந்தமை கொண்ட யுவதியான அந்தப்பெண் மனநிலை தெளிந்ததும் தன்னை அடையாளம் காணாமல் செல்ல, சமநிலை குலைந்து பைத்தியமாக தன்னை வெளிப்படுத்திக்கொள்கிறான் கதாநாயகன். இந்தக் காவிய சோகம் படத்தை விமர்சன ரீதியாகவும் வணிக ரீதியாகவும் பெருவெற்றிபெறச் செய்தது.

ஆண் . பெண் உறவு, பாலியல் உந்துதல்கள், சிக்கல்கள், பிறழ்வுகள் ஆகியவற்றை சிறப்பாக படமெடுத்திருக்கக்கூடிய இயக்குனர் பாலுமகேந்திரா. ஆனால், அவரால் வெகுஜன சினிமாவின் எல்லைகளுக்குள் அதற்கான கதைகளை கண்டடைய முடியவில்லை என்றுதான் தோன்றுகிறது. 'அழியாத

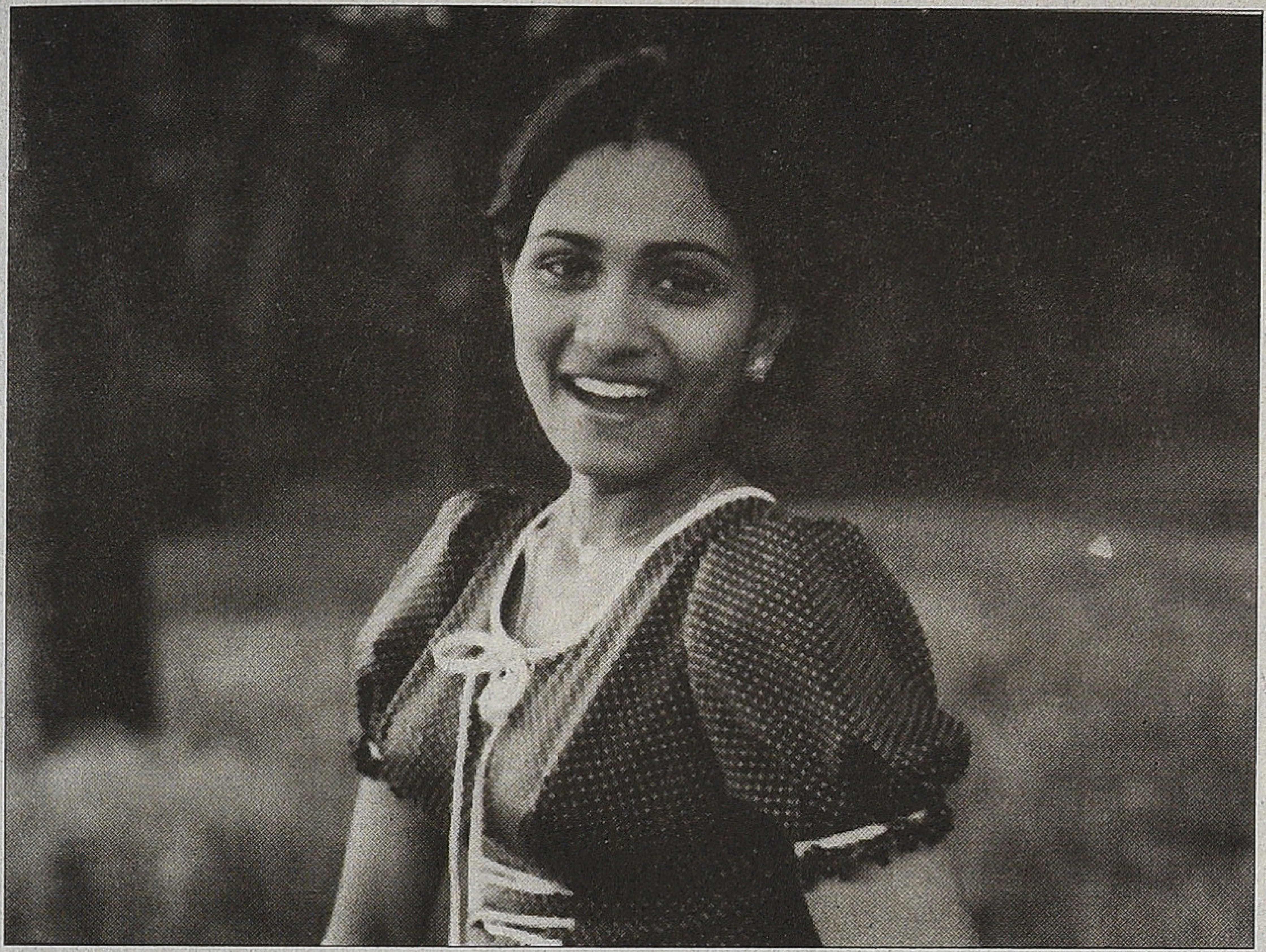
மூன்றாம் பிறை

கோலங்கள்' படத்தில் பதின்பருவ விழைவுகளை காட்சிப்படுத்தினார்; 'மூடுபனி'யில் சிறுவயதில் தன் தந்தையின் பிறழ் நடவடிக்கைகள் காரணமாக ஏற்பட்ட பாதிப்புகளால் பெண்கள் மேல் வெறுப்புக் கொண்டு தன்னிலை மறந்து பாலியல் தொழிலாளிகளை கொலை செய்யும் கதாபாத்திரம், ஒரு புனிதமான காதலின் மூலம் குணமடைய முயற்சித்து தோற்கும் கதையை சொன்னார்; மூன்றாவது படத்தில் அந்த உயர்நிலையாக்கம் பூரணமாகக் கைவரப்பெற்று, ஆனால் கைநழுவிப்போகும் சோகத்தை சொன்னார். அதன்பிறகு அவரால் இந்த கதையம்சத்திற்கு, பிரச்சினை பிரதேசத்திற்கு திரும்ப முடியவில்லை. அதற்கு காரணங்கள் எத்தனையோ இருக்கலாம்; தமிழ் சினிமாவிற்கு அது ஒரு இழப்புதான். அதன் பிறகு பாலுமகேந்திரா செய்த சில வெகுஜன சினிமா முயற்சிகள் நினைவுகளுக்குரியதாக அமையவில்லை. அவருடைய மொத்த திரைப்படங்களிலேயே அதன் பிறகு கொஞ்சம் வெகுஜன அளவில் பயணப்பட்டது இரண்டு பெண்டாட்டி பிரச்சினையை வைத்து செய்த நகைச்சுவை படங்களான 'ரெட்டை வால் குருவி', 'சதி லீலாவதி' இரண்டும்தான். இரண்டு படங்களிலுமே ரசிக்கும்படியான காட்சிகள் பல இருந்தன. 'மறுபடியும்', 'அது ஒரு கனாக்காலம்' போன்ற படங்கள் படுதோல்வி இல்லையென்றாலும் குறிப்பிட்டு சொல்வதற்கு ஏதுமில்லாத படங்கள். மற்ற வெகுஜன சினிமாவாக முயற்சித்த படங்களெல்லாம் முழுத் தோல்விகள்.

இவற்றை தவிர அவருடைய முக்கிய அடையாளங்களாக நிற்பவை அவர் இடைக்காலத்தில் முற்றிலும் மாறுபட்ட ஒரு தொனியில் மத்தியதர வர்க்க பிரச்சினைகளை பேசும் படங்களாக எடுத்த 'வீடு' மற்றும் 'சந்தியா ராகம்' ஆகிய படங்கள். சொக்கலிங்க பாகவதர், அர்ச்சனா ஆகியோரின் நடிப்புத்திறனை முன்னிலைப் படுத்தி அன்றாட வாழ்வுச்சூழலில் எடுக்கப்பட்ட இரண்டு படங்களும் 'இடைநிலை' சினிமா என்று சொல்லத்தக்க அளவில் அமைந்திருந்தன. இரண்டிலுமே வயோதிகம் ஒரு முக்கிய அம்சமாக இருந்தது. இந்த இரு படங்களுடன் அவருடைய இறுதிப்படமான 'தலைமுறைகள்' படத்தையும் சேர்த்துக்கொள்ளலாம். 'காட்சிப்பிழை'யில் எழுதிய விமர்சனத்தில் சுபகுணராஜன் மிகவும் பொருத்தமாக, 'பாலுமகேந்திரா சொக்கலிங்க பாகவதர் ஆனபோது' என்று தலைப்பிட்டிருந்தார். இந்த கடைசி படத்தில் பாலுமகேந்திரா தன்னுடைய இனவரைவியல் மூலத்திற்கு, இலங்கையின் சைவப் பிள்ளைமார் வாழ்க்கைக்கு செல்வதையும் சுபகுணராஜன் சிறப்பாக சுட்டிக்காட்டியிருந்தார்.

பாலுமகேந்திரா கலை வாழ்க்கையின் வெற்றிகளுள் முக்கியமானது அவரிடம் பயிற்சி பெற்றவர்களாக தமிழ் சினிமாவின் திறன் மிகுந்த இயக்குநர்கள் சிலரை உருவாக்கியதுதான். அந்த அம்சத்தையும் அவருடைய படைப்புகளையும் ஆழ்ந்து யோசிக்கும்போது தமிழ் திரைத் துறையின் பலவீனங்கள் சிலவற்றை சுட்டிக்காட்ட தோன்றுகிறது.

இயக்குனர்கள் என்பவர்களின் முதன்மையான பணி கதைசொல்வது கிடையாது. அவர்கள் காட்சியமைப்புகளை கருக்கொள்பவர்கள். கதையும் திரைக்கதையும் பிறருடையதாக இருப்பதால் இயக்குனரின் பணி பங்கமுறுவதில்லை. குறிப்பாக ஒளிப்பதிவுக் கலையில் தேர்ச்சி பெற்ற பாலுமகேந்திரா போன்ற கலைஞர்கள் காட்சிகளை வடிவமைப்பதில், கருக்கொள்வதில் பெரும் தேர்ச்சி பெற்றவர்கள். ஆனால், அவர்களுக்கு கதைகளை தேர்ந்தெடுக்கும் உருவாக்கும் திறம் வாய்க்கப்பெறாது இருக்கலாம். அதில் எந்த தவறும் இல்லை. ஒரு மொழியின் திரைத்துறையில் திரைக்கதை ஆசிரியர்கள் என்று ஒரு பிரிவு இருக்கவேண்டும். அவர்கள் இலக்கியத்திலிருந்தோ சொந்தமாகவோ திரைக்கதைகளை உருவாக்கி இயக்குனர்களுக்கு கொடுக்கவேண்டும். இயக்குனர்கள் திரைக்கதையில் மாற்றங்களைச் செய்யலாம்; ஆனால், அவர்களே



மூடுபனி

கதைகளையும் திரைக்கதைகளையும் உருவாக்க வேண்டிய அவசியம் கிடையாது. ஹாசிமாட்டோ ஷினோபு என்பவர்தான் 'ரோஷாமான்' படத்தின் திரைக்கதை வடிவத்தை எழுதி எடுத்துக்கொண்டு போய் குரோசாவாவை சந்தித்தார். சாவிட்டினி என்பவர்தான் 'சைக்கிள் திருடர்கள்' திரைக்கதையை எழுதிய பின்னர் விட்டோரியா டிசிகாவை சந்தித்தார்.

ஆற்றல் மிகுந்த திரைக்கதையாசிரியர்கள் என்ற ஒரு பகுதியினர் இருந்திருந்தால் பாலுமகேந்திரா போன்ற திறன்மிகு காட்சியமைப்பாளர் சிறந்த சாதனைகளை செய்திருக்க முடியும் என்று தோன்றுகிறது. அவர் தொலைக்காட்சிக்காக சிறுகதைகளை கதைநேரம் என்று படமாக்கியபோது பல அழகான காட்சிப்படுத்தல்களை அவரால் செய்யமுடிந்தது. ஆனால், அதிலும் சில சமயங்களில், விமலாதித்த மாமல்லன் சுட்டிக் காட்டியதுபோல, திரைக்கதையாக்கம் சிறப்பாக்க அமையவில்லை.

தமிழ் சினிமாவிலும்கூட இயக்குனர்கள் திரைக்கதையாசிரியர்களை பயன்படுத்தும் பழக்கம் நிறையவே இருந்திருக்கிறது. நாமக்கல் ராமலிங்கம் பிள்ளை எழுதிய 'மலைக்கள்ளன்' நாவலுக்கு திரைக்கதை வசனத்தை கலைஞர் கருணாநிதி எழுதினார். ஸ்ரீராமுலு நாயுடு தயாரித்து இயக்கினார். எப்போதிருந்து இயக்குனர்களே அவர்கள் சொந்தக்கதையை சொல்லவேண்டும் என்ற பழக்கம் உருவானது என்று தெரியவில்லை. ஏதோ ஒரு காரணத்தால் திரைக்கதையாசிரியர்கள் என்ற ஒரு திறமையாளர் பிரிவு உருவாகவில்லை. ஹாலிவுட்டை பொறுத்தவரை ஒவ்வொரு ஸ்டுடியோவிலும் திரைக்கதை இலாக்கா இருக்கும். அதற்கு திரைக்கதையாசிரியர்கள் திரைக்கதைகளை அனுப்புவார்கள். அந்த இலாக்காவினர் அவற்றை பரிசீலித்து சில வற்றை தேர்ந்தெடுத்து தயாரிப்பு நிர்வாகிக்கு அனுப்புவார்கள். அவர் அதை படமாக்கலாம் என்று முடிவு செய்தால் எந்த இயக்குனர் பொறுத்தமாக இருப்பார் என்று யோசிப்பார். அப்படி ஒரு இயக்குநரை நியமித்த பிறகு அவருடன் இணைந்து நடிக நடிகையர்களையும் பிற தொழில்நுட்ப கலைஞர்களையும் தேர்ந்தெடுப்பார்கள்.

தமிழ் சினிமாவின் இன்றைய அவசியத் தேவை திரைக்கதை ஆசிரியர்கள் என்ற பிரிவை உருவாக்குவதுதானோ என்று தோன்றுகிறது. திறமை வாய்ந்த இயக்குனர்கள்கூட கதையை உருவாக்கவும் திரைக்கதை எழுதவும் அநாவசியமாக தங்கள் நேரத்தை வீணடித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். உதாரணமாக வசந்தபாலன் நல்ல இயக்குனர்; ஆனால் 'அரவான்' படத்தின் திரைக்கதையாக்கத்தில் பல குளறுபடிகள் செய்துவிட்டார். வசனம் எழுதுவதற்கு மட்டும் எழுத்தாளர்களை பயன்படுத்துகிறார். அவருக்கும் கூட உண்மையில் நல்ல திரைக்கதை ஆசிரியர்கள் தேவை என்றுதான் நினைக்கிறேன்.

பாலுமகேந்திராவுக்கு இலக்கியத்தில் மிகுந்த ஈடுபாடு இருந்ததை அனைவரும் குறிப்பிடுகிறார்கள். சென்னை திரைப்படச்சங்க திரையிடல்களில் நான் ஐரோப்பிய கலைப் படங்களை பார்த்த பல சந்தர்ப்பங்களில் அவரும் பார்த்திருக்கிறார். இப்படி இலக்கியம், கலைப்படம் இரண்டிலும் ஈடுபாடு கொண்ட அவரால் ஒரு தமிழ் நாவலைக்கூட திரைப்படமாக்க முடியவில்லை என்பது வியப்பாக இருக்கிறது. வெகுஜன சினிமாவின் எல்லைகளுக்கு உட்பட்டே படமாக்கக் கூடிய நாவல்களும் குறுநாவல்களும் நிறைய இருக்கின்றன. உதாரணமாக 'மோகமுள்' நாவலேகூட பாலுமகேந்திரா எடுத்திருந்தால் பன்மடங்கு சிறப்பாக இருந்திருக்கும் என்று எண்ணாமல் இருக்க முடியவில்லை. ஆனால், சிறந்த காட்சிக் கலைஞரான அவர் போன்றவர்களுக்கு நாவலை திரைக்கதையாக்கும் படைப்பு மனநிலை சாத்தியப்படாமலிருக்க எல்லா வாய்ப்புகளும் இருக்கின்றன. அதன் பொருட்டே திரைக்கதை ஆசிரியர்கள் என்ற பிரத்யேகமான படைப்புத் திறன் கொண்டவர்கள் உருவாக வேண்டிய தேவை இருப்பதாகத் தோன்றுகிறது.

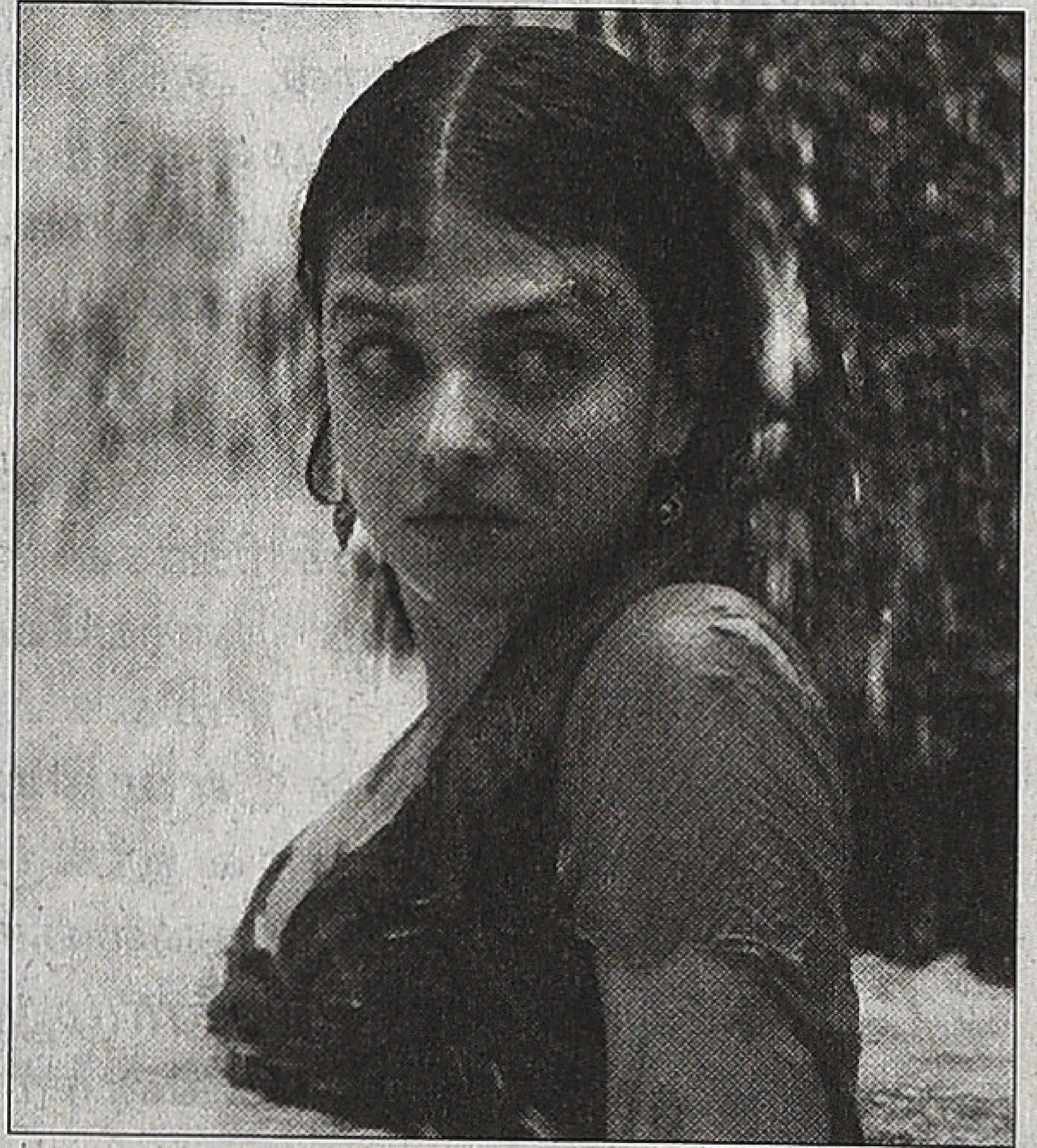
பாலுமகேந்திராவின் காட்சியமைப்புகள் ஆராயப்பட வேண்டும். அவரது தோல்வியுற்ற படங்களிலிருந்தும்கூட காட்சியமைப்புகள் ஆராயப்பட வேண்டும். ஏனெனில், படத்தின் வெற்றி தோல்வி பல சமயங்களில் திரைக்கதைகளால் அமைவது. அதனால் 'ராமன் அப்துல்லா' போன்ற படங்களில்கூட கவனத்திற்குரிய காட்சி அமைப்புகள் இடம்பெற்றிருக்கலாம். வெகுஜன சினிமாவிற்குள்ளேயே தன் கலைப் பயணத்தை நடத்த தீர்மானித்துக் கொண்ட அவருக்கு செலுத்தும் சரியான அஞ்சலி அத்தகைய அவருடைய காட்சியமைப்புகள் குறித்த விரிவான ஆய்வாகத்தான் இருக்கும்.

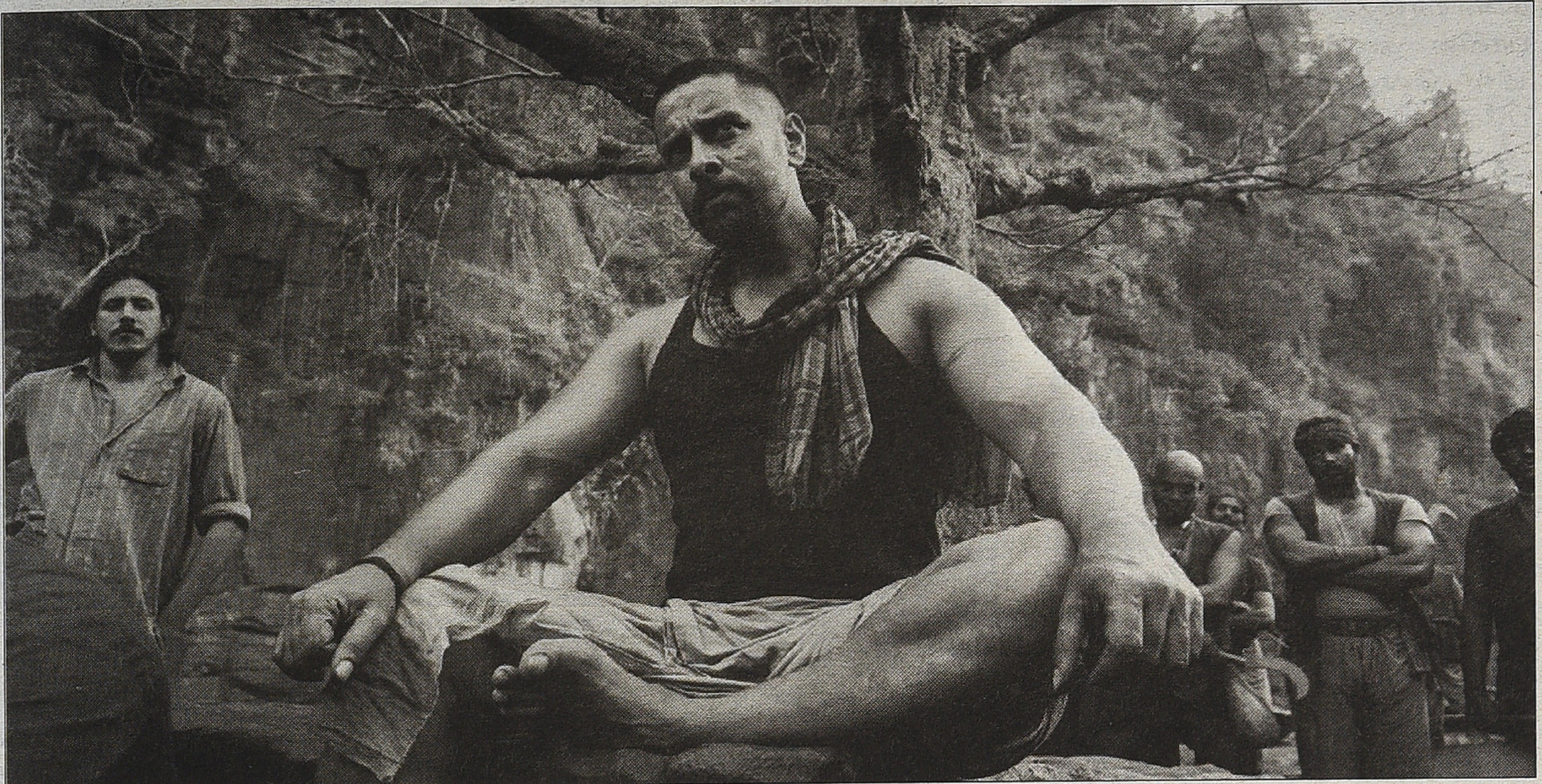
ராவணன்

யமுனா ராஜேந்திரன்

அடர்ந்த வனம், வனவாழ் மக்களுக்காகப் போராடும் ஒரு கலகக்காரன், அவனைக் கொல்ல தேடுதல் வேட்டை நடத்தும் காவல்துறை, அவன் சுட்டுக் கொல்லப்படுதல், அந்த வனவாழ் கலகக்காரனுக்கு வீரா என்று பெயர்... கடந்த கால் நூற்றாண்டு தமிழக வரலாற்றையும் வாழ்வையும் அறிந்தவருக்கு இந்தத் தரவுகள் எவரை, எந்தச் சம்பவத்தை ஞாபகம் ஊட்ட முடியும்? தமிழன் என்ற அளவில் ஒருவருக்கு வீரப்பன் என்பவரைச் சந்தேகமில்லாமல் இது நினைவுக்குக் கொண்டுவரும். அந்தக் குறிப்பிட்ட ஒருவர் நல்ல வாசகராகவும் இருந்தால், வனவேட்டையும் காவல்துறை வன்முறையும் பெண்களின் மீதான அவர்தம் பாலியல் வல்லுறவும், மனித உரிமையாளரான பால முருகனின் 'சோளகர்தொட்டி' எனும் அதியற்புதமான நாவலும் கட்டாயம் ஞாபகம் வரும். இதுவன்றி, தமிழகத்தை தாண்டிய, இந்திய அரசியல் வாழ்வைக் கொஞ்சமாகவேனும் தெரிந்தவர்களுக்கு மேற்கு வங்கத்தில் நடந்த வனவாழ் மக்களின் போராட்டமான நந்திகிராம் சம்பவங்கள் ஞாபகம் வரும்; கூடவே சத்தீஸ்கார் வனவாழ் மக்களின் போராட்டமும் காவல்துறை வேட்டையில் வஞ்சகமாகக் கொல்லப்பட்ட நக்சைலைட் போராளி கிசன்ஜியும் ஞாபகம் வருவார்கள். மணிரத்னத்திற்கு இராமாயணமும் ராமன், ராவணன், சீதாதேவியும் ஞாபகம் வந்திருக்கிறார்கள். நிலவும் அமைப்புக்கு எதிரான எழுச்சிகள், கலகங்கள் தொடர்பாக தமிழக இந்திய வெகுமக்களின் கூட்டு நினைவுகளுக்கு வெகுதொலைவில் சஞ்சரிப்பது மணிரத்னத்தின் நினைவுப் பிரபஞ்சம். அதுவே, அவரது படைப்பின் பின்னிருக்கும் இயல்பான மனநிலை.

'ராவணன்' படத்தில் வனவாழ் மக்களின் தலைவன் வீராவின் தங்கை காவல்துறையினரால் பாலி





யல் வல்லுறவுக்கு உள்ளானதன் பின், காவல்துறை அதிகாரியின் மனைவியை வீரா கடத்திச் செல்கிறான். படத்தின் பிரதான முடிச்சான வீரா, காவல்துறை அதிகாரி, அவரது மனைவியின் கடத்தல்தான் மணிரத்னத்தினால் ராவணன், ராமன், சீதை முடிச்சாக படத்தில் இடம் பெறுகிறது. இந்த முடிச்சு கொண்டிருக்கும் சமகால யதார்த்தங்கள் குறித்து நாம் பரிசீலிக்க வேண்டும். மணிரத்னம் 'ராவணன்' படம் குறித்த உரையாடலில், 'ராவணன் படம் இராமாயண நவீன மீள்வாசிப்பு' என்று திரும்பத் திரும்பக் கோரிக் கொள்கிறார். இந்த நவீனம் என்பது ராவணன் கதை நிகழும் சமகாலத்தைச் சுட்டும் ஒரு சொல்.

வனவாழ் பெண்ணொருவர் மீதான பாலியல் வல்லுறவு, காவல்துறை வேட்டையில் கொல்லப்படும் வனவாழ் மக்களின் தலைவன், கடத்தப்படும் காவல்துறை அதிகாரியின் மனைவி எனும் இந்த முக்கோணக் காதல் கதையின் நவீனத்துவ சமூக நிகழ்வுகள் எவ்வாறானதாக இருக்கின்றன? இதனை இந்தியத் திரைப் படங்கள் எவ்வாறு சித்தரித்திருக்கின்றன எனப் புரிந்துகொள்வது மணிரத்னத்தின் 'ராவணன்' படத்தை மதிப்பிடுவதற்கு முக்கியமான தாகும்.

இத்தகைய நிகழ்வுகள் தொடர்பான தமிழக யதார்த்தத்தை மட்டுமே எடுத்துக்கொள்வோம். வனப் பகுதிக் கிராமமான வச்சாத்தியில் 1992ஆம் ஆண்டு 18 பெண்கள் காவல்துறையினர், வருவாய்த்துறை அதிகாரிகள், வனத்துறை அதிகாரிகள் என 269 பேரினால் கூட்டுப் பாலியல் வல்லுறவுக்கு உள்ளாக்கப் பட்டார்கள். சம்பவம் நடந்து மூன்று ஆண்டுகள் வரை முதல் தகவல் அறிக்கை கூட பதிவு செய்யப் படவில்லை. இருபது ஆண்டுகள் கழித்து இரண்டாயிரத்துப் பதினோராம் ஆண்டு நீதிமன்றம் இந்த வழக்கில் தீர்ப்பு வழங்கியபோது குற்றம்சாட்டப்பட்ட 54 பேர் இறந்து போயிருந்தனர்.

இதுவன்றி கேரளம், வங்காளம், சத்தீஸ்கார் போன்ற பகுதிகளில் வனவாழ் மக்களின் மீதான காவல் துறை வன்முறையும், அப்பகுதி வனவாழ் பெண்களின் மீதான பாலியல் வன்முறையும் அன்றாட நிகழ்வுகளாக இருந்தன.

தமிழ்மொழி அல்லாத இந்திய மொழிகளில் இப்பிரச்சினைகள் பற்றித் திரைப்படங்கள் வெளியாகியுள்ளன. இந்தப் படங்கள் அனைத்தும் பேசிய பிரச்சினை, வனவாழ் மக்களுக்கு எதிரான காவல்துறை மற்றும் அரச வன்முறைக்கு எதிராகத் திரட்டிக் கொள்ளப்பட்ட வகையில் போராடிய நக்சலைட்டுகள் தொடர்பான பிரச்சினை.

எண்பதுகளின் ஆரம்பத்தில் வெளியான கோவிந்த நிஹ்லானியின் 'ஆக்ரோஷ்' துவங்கி, இரண்டாயிரத்து இரண்டாம் ஆண்டு வெளியான ககன்விகாரி பரோட்டாவின் 'லால் சலாம்' படம் வரையிலும் இப் பிரச்சினை பேசப்பட்டுள்ளது. காவல்துறை, நீதி அமைப்பு, அரசு நிறுவனங்கள் ஆகியவற்றால் வனவாழ் பெண்களின் மீது தொடுக்கப்படும் பாலியல் வல்லுறவு, இதனை எதிர்த்துப் போராடுகிறவர்கள் என் கவுண்டர் எனும் பெயரில் காவல் துறையினரால் படுகொலை செய்யப் படுவது, எனவே அவர்கள் இந்த அநீதிகளுக்கு எதிராகப் போராட முடியாத கையறுநிலையில் இருப்பது, பிற்பாடு திரட்டிக்கொண்ட வகையில் போராடத் துணிவது என இப் பிரச்சினைகள் திரைப்படங்களில் சித்தரிக்கப்பட்டு வருகின்றன.

இத்தகைய சித்தரிப்புகளில் மிகமுக்கியமான ஒரு அம்சம், அரசு, காவல்துறை, வனத்துறை போன்றவற்றுக்கு இருக்கும் இறுக்கமான உறவும், அவர்கள் பொருளாதார ரீதியில் வனவாழ்மக்கள் மீது

செலுத்தும் சுரண்டலும் குறித்ததாகும். மலையாளத்தில் வெளியான மது பாலின் 'தலப்பாவு', இந்தி மொழியில் வெளியான சுகன்விகாரி பரோட்டாவின் 'லால் சலாம்', ஆனந்த் நாராயண் மகாதேவனின் 'ரெட் அலர்ட்', வங்க மொழியில் வெளியான கோவிந்த் நிஹ்லானியின் 'சவ்ராஸ்கி மா' என இப்பிரச்சினை தொடர்பான அனைத்துப் படங்களிலும் இடம்பெறும் சித்தரிப்பு இத்தகையதுதான். இந்தக் குறிப்பிட்ட அம்சம் மணிரத்னத்தின் 'ராவணன்' படத்தில் துப்புரவாக நிராகரிக்கப்பட்டிருக்கிறது.

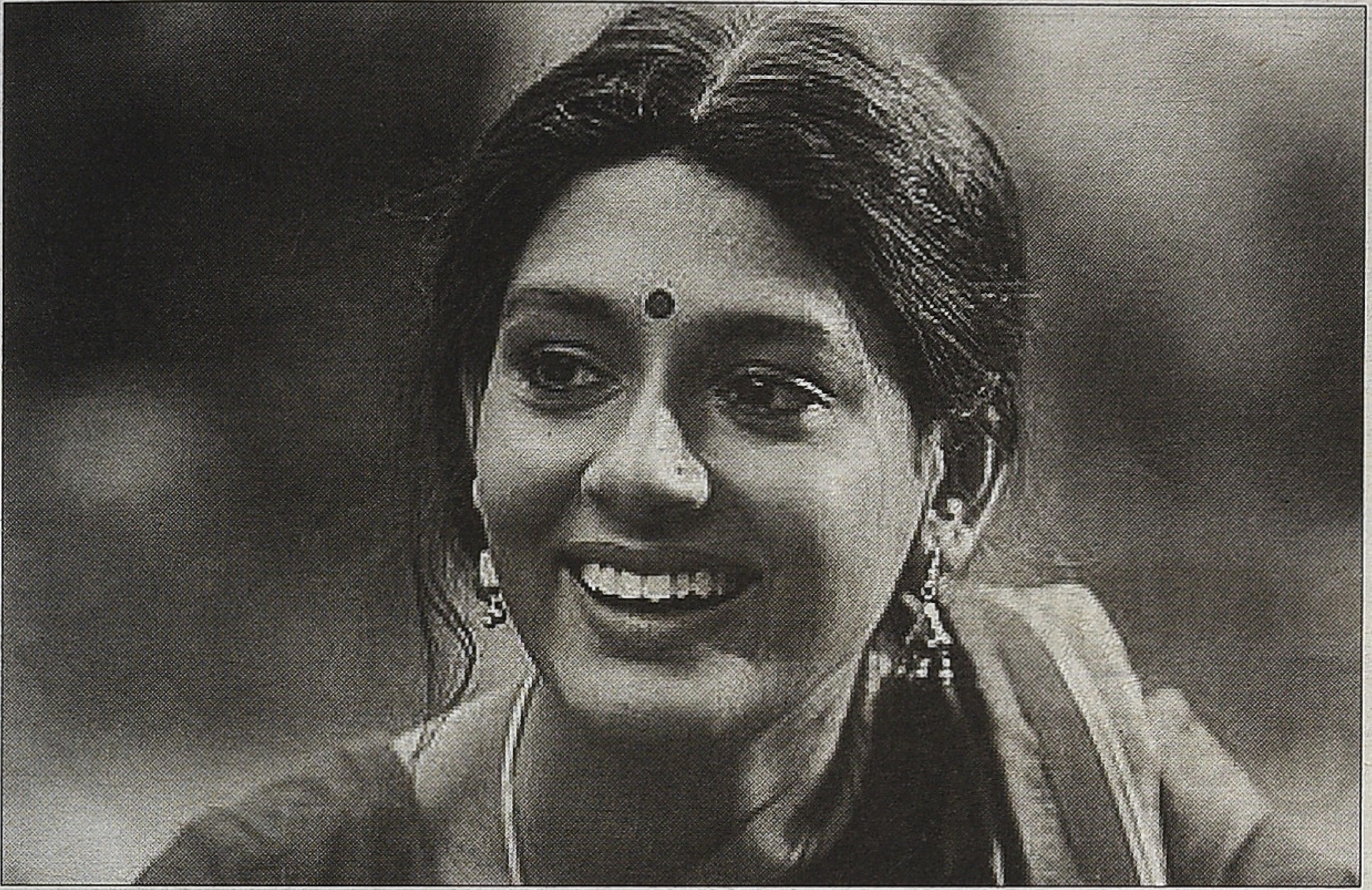
'ராவணன்' படம் இவ்வளவு பிரம்மாண்டமானதொரு பிரச்சினையை முக்கோணக் காதல் கதையாகச் சுருக்கிவிடுகிறது. நவீன ராமாயணக் கதையைச் சொல்ல மணிரத்னம் தேர்ந்துகொள்ளும் பின்புலமான வனவாழ் மக்கள் தொடர்பான இக்கதையில், மிகப்பெரும் பலவீனம் அல்லது அபத்தம், சீதை பாத்திரம் தொடர்பானது. வனவாழ் பெண்கள் தமிழகம் துவங்கி இந்தியா வெங்கிலும் நூற்றுக் கணக்கில் பாலியல் வல்லுறவுக்கு உள்ளாக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள். காவல்துறை அதிகாரிகள் வனவாழ் மக்களின் போராட்டத் தலைவர்களை நூற்றுக் கணக்கில் தேடுதல் வேட்டையின் பின் என்கவுண்டர் எனச்சுட்டுக் கொன்றிருக்கிறார்கள். பாராளுமன்ற, சட்டமன்ற உறுப்பினர்கள், அரசு அதிகாரிகள், வனத்துறை அதிகாரிகள், கன்னட நடிகரான ராஜ்குமார் போன்ற பிரபலங்கள் வனவாழ் மக்களால் கடத்தப்பட்டிருக்கிறார்கள். குறிப்பிட்ட இந்தப் பிரமுகர்களின் மனைவியரையோ காதலியரையோ அல்லது ரகசிய மனைவியரையோ அல்லது அவர்களது வீட்டுப் பெண்களையோ வனவாழ் மக்கள் அல்லது அவர்களது தலைவன் கடத்திவைத்துப் பேரம் பேசியதாகவோ அல்லது சித்திரவதை செய்ததாகவோ எந்தவிதான குறைந்தபட்சச் சான்றுகளும்கூட இல்லை. துரதிருஷ்டம், மணிரத்னத்தின் இராமாயண நவீன மீள்வாசிப்பின் மையமான முடிச்சாக இந்தக் கடத்தலும் சித்திரவதையும் தான் இருக்கிறது.

'ரெட் அலர்ட்' படத்தில் காவல் துறையினரால் வல்லுறவுக்கு உட்படுத்தப்பட்ட பெண் நக்சலைட் அமைப்பில் இணைந்து கொள்கிறாள்; 'தலப்பாவு' படத்தில் விவசாயப் பெண்களை பாலியல் வல்லுறவுக்கு உட்படுத்தும் நிலச்சுவாந்தார் நக்சலைட்டுகளால் பட்டப்பகலில் வெட்டிக் கொல்லப்படுகிறார்; 'லால் சலாம்' படத்தில் பாலியல் வல்லுறவுக்கு உள்ளான பெண் நக்சலைட் இயக்கத்தில் சேர்கிறாள்; 'ஆக்ரோஷி'ல் தன் மனைவியைப் போலவே பாலியல் வல்லுறவுக்கு உள்ளாக்கப்படக் கூடிய நிர்க்கதியான தனது தங்கையைத் தானே வெட்டிக்கொல்கிறான் மலைவாழ் மனிதன். இந்தப் படங்கள் முன் வைக்கிற உண்மைகளே கடந்த கால் நூற்றாண்டு கால இந்திய வனவாழ் மக்களின் போராட்டங்கள் சொல்லும் உண்மைகள்.

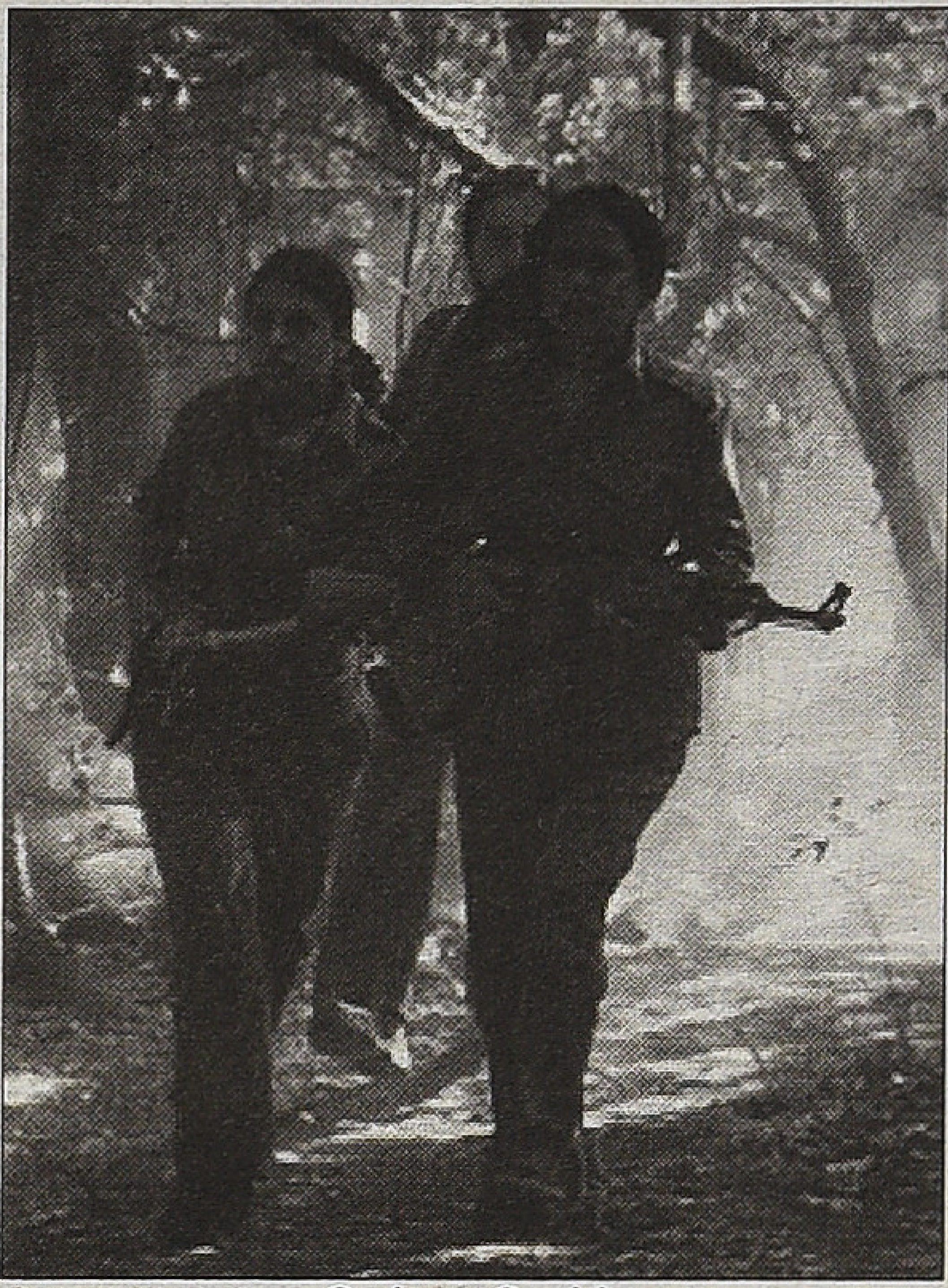
ஆக்ரோஷ்

'ரெட் அலர்ட்', 'தலப்பாவு', 'லால் சலாம்' போன்ற படங்கள் வெளியான காலத்தில்தான் மணிரத்னத்தின் 'ராவணன்' படமும் வெளியாகிறது. மணிரத்னத்துடனான உரையாடலில் பரத்வாஜ் ரங்கன் நக்சலைட் பிரச்சினையுடன் இப்படத்தினை முன் வைத்துக் கேள்விகளும் கேட்கிறார். இப்படம் தயாரிப்பில் இருந்தபோது பிரதானமான ஆங்கில ஊடகங்களில் இப்படம் நக்சலைட் பிரச்சினையைப் பேசும்படம் எனும் செய்திகளும் வெளியாகின. மணிரத்னத்தின் வழக்கமான சூத்திரத்தில்தான் இப்படம் உருவாகியிருக்கிறது. சமகாலத்தில் அதிகமாகப் பேசப்படும் பிரச்சினையையும் அது சார்ந்த இயற்கைப் பின்னணிகளையும் தேர்ந்துகொள்வது, தனது கற்பனைக் கதையை அதற்குள் சென்று பொருத்துவது என்பதனைத்தான் அவர் 'ராவணன்' படத்திலும் செய்திருக்கிறார்.

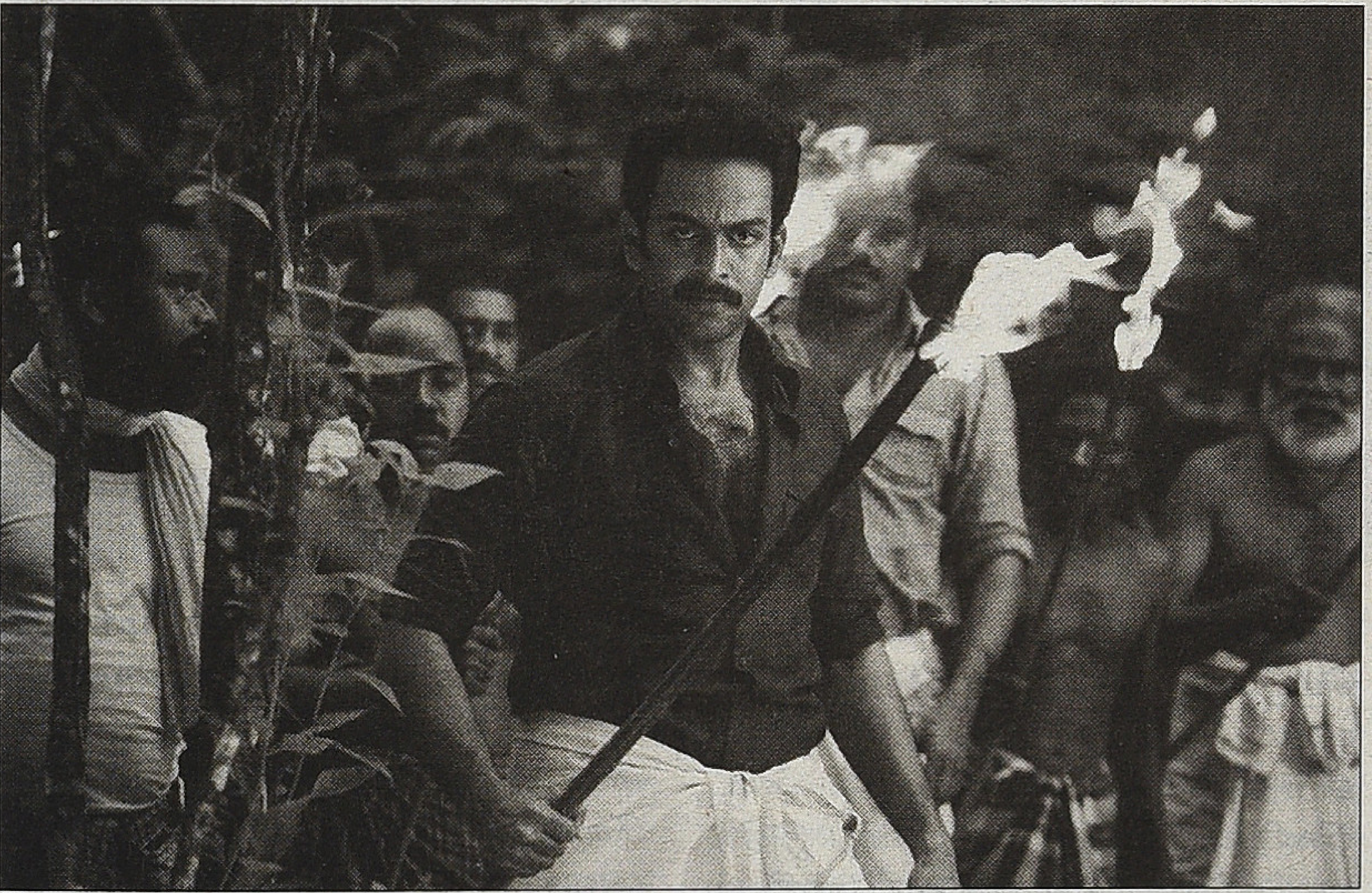
இவரது இந்தச் சூத்திரம் இரண்டு படங்களில் பொருந்திப் போனது. ஒன்று, 'ரோஜா'; பிறிதொன்று, 'பம்பாய்'. இரண்டுக்கும் நடைமுறை வாழ்வில், இந்தியாவின் நவீன வரலாற்றில் நிகழ்வுகள் இருந்தன. தமிழகப் பொறியிலாளர் ஒருவர் காஷ்மீரில் கடத்தப்பட்டிருந்தார். பாப்ரி மஜீத் தகர்ப்பை அடுத்து மும்பையில் இந்து முஸ்லீம் கலவரம் நிகழ்ந்திருந்தது. இந்தப் படங்கள் இந்தக் காரணங்களால் வெகுமக்களின் மனங்களுடன் தொடர்புகொள்ள முடிந்தது. இந்தச் சூத்திரத்தை மணிரத்னம் பிற மூன்று படங்களுக்கும் பிரயோகித்தார். அசாம் பிரச்சினை பற்றிய 'உயிரே', ஈழப் பிரச்சினை பற்றிய 'கன்னத்தை முத்தமிட்டால்', நக்சலைட் பிரச்சினை பற்றிய 'ராவணன்' ஆகியவை அந்த மூன்று படங்கள். இந்த மூன்றிலும் 'ரோஜா', 'பம்பாய்' போல இவர் அரசியலை அலசவேயில்லை. முழுக்கவும் காதலும் பாசமும் பற்றிய படங்களாக இதனை உருவாக்கினார். இந்தக் கதைகளுக்கான நவீன வாழ்வின் ஆதாரங்கள் நிஜத்தில் நிலவவில்லை. அசாம் விடுதலைப் போராட்டத்தில் தற்கொலைப் போராளிகள் இருக்கவில்லை. 'ராவணன்' படத்தில்



லால் சலாம்



ரெட் அலெர்ட்



தால்ப்பாவு

சித்தரிக்கிற மாதிரி ஒரு வனவாழ் தலைவனால் கடத்தப்பட்ட காவல் துறை அல்லது ராணுவ அதிகாரியின் மனைவி எனும் நிகழ்வுக்கான குறைந்தபட்ச ஆதாரமும் இல்லை. ஈழப் பிரச்சினையில் தத்துப் பிரச்சினை என்பது ஆதாரமான தாக இருக்கவில்லை. இந்தக் காரணங்களால் இந்தப் படங்கள் மக்களின் மனங்களுடன் தொடர்பு கொள்ள முடியவில்லை. கதைக் கருவுக்கு முற்றிலும் புறம்பான, விலகிய காரணங்களுக்காகவே

ரஹ்மானின் இசை, பாடல் படமாக்கப்பட்ட முறை, பிரம்மாண்ட மான ஒளிப்பதிவுத் தொழில்நுட்பம் போன்றவற்றுக்காக இந்தப் படங்கள் இந்தியாவுக்கு வெளியில் வசூலைக் குவித்தன.

'ராவணன்' படத்தில் வன்வாழ் கலகமனிதன் பாத்திரம் எவ்வாறு சித்திரிப்புப் பெறுகிறது? ஏன் வனவாழ் மக்களின் தலைவன் ராவணனாகச் சித்தரிக்கப்படுகிறான்? வனவாழ் மனிதர்களின் தலைவனாக இருப்பவன் மனோவியாதி கொண்ட, நிலையில்லாத பித்துப்புத்தி கொண்ட, அரக்க குணத்தையும் காம உணர்வையும் சகோதர பாசத் தையும் மட்டுமே பிரதானமாக வெளிப்படுத்தக் கூடியவனாக ஏன் சித்தரிப்புப் பெறவேண்டும்? வனவாழ் மக்கள் தவைவனின் பிரதான குணாம்சம் என்பது தனது சொந்த உறவுகளைத் துறந்த, மக்களின் துயரிலிருந்து அவர்களை விடுவிக்கப் போராடுவதாக அல் லவா நவீன நிஜயுகத்தில் இருக் கிறது. பித்துப் புத்தி கொண்ட, அரக்க குணம் பிரதானமாகக் கொண்ட, காமம் மட்டுமீறிய நிலையில் வனவாழ் பெண்களை வல்லுறவுக்கு உள்ளாக்குகிறவனாக இன்று காவல்துறை அதிகாரியும், வனத்துறை அதிகாரியும் அல்லவா இருக்கிறான்?

நவீன இராமாயண மறு வாசிப்புக்கு, வனவாழ் மக்களின் வாழ்விலிருந்தும் காவல்துறை உயரதிகாரி மற்றும் அவனது மனைவி யிலிருந்தும் பாத்திரப் படைப்புகளை மணிரத்னம் தேர்ந்துகொண்டதே படு அபத்தமாகும். ஒரு காவல்துறை உயரதிகாரியின் மனைவி மீது வனவாழ் மக்களின் தலைவன் மோகம் கொள்வது; அவன் மீது பரத நாட்டியம் போன்ற உயர்கலைகளில் தேர்ந்த, காவல்துறை அதிகாரியின் மனைவி பிரியம் கொள்வது... என் பதெல்லாம் முற்றிலும் அபத்தமாகும. வரலாற்றுணர்வும் சமகால உணர்வும் அற்ற, வெற்றுக் கற்பனைகள் நிறைந்த, வண்ணமயமான ஒரு தொழில்நுட்பப் பண்டம் என்பதல்லாமல் 'ராவணன்' படத்திற்கு வேறு சமூக முக்கியத் துவம் ஏதுமில்லை. இந்திய சினிமா வில் மலைவாழ் மக்களின் வாழ்வு குறித்த படங்களில் இன்று மூன்று கிளாசிக்குகள் இருக்கின்றன; முறையே 'ஆக்ரோஷ்', 'லால் சலாம்' மற்றும் 'தலப்பாவு'. நிச்சயமாக மணிரத்னத்தின் 'ராவணன்' திரைப் படத்தை இவற்றின அருகில்கூட வைத்துப் பார்க்க முடியாது.

என்றும் 'குமாரி' ருக்மணி

பா. ஜீவசுந்தரி

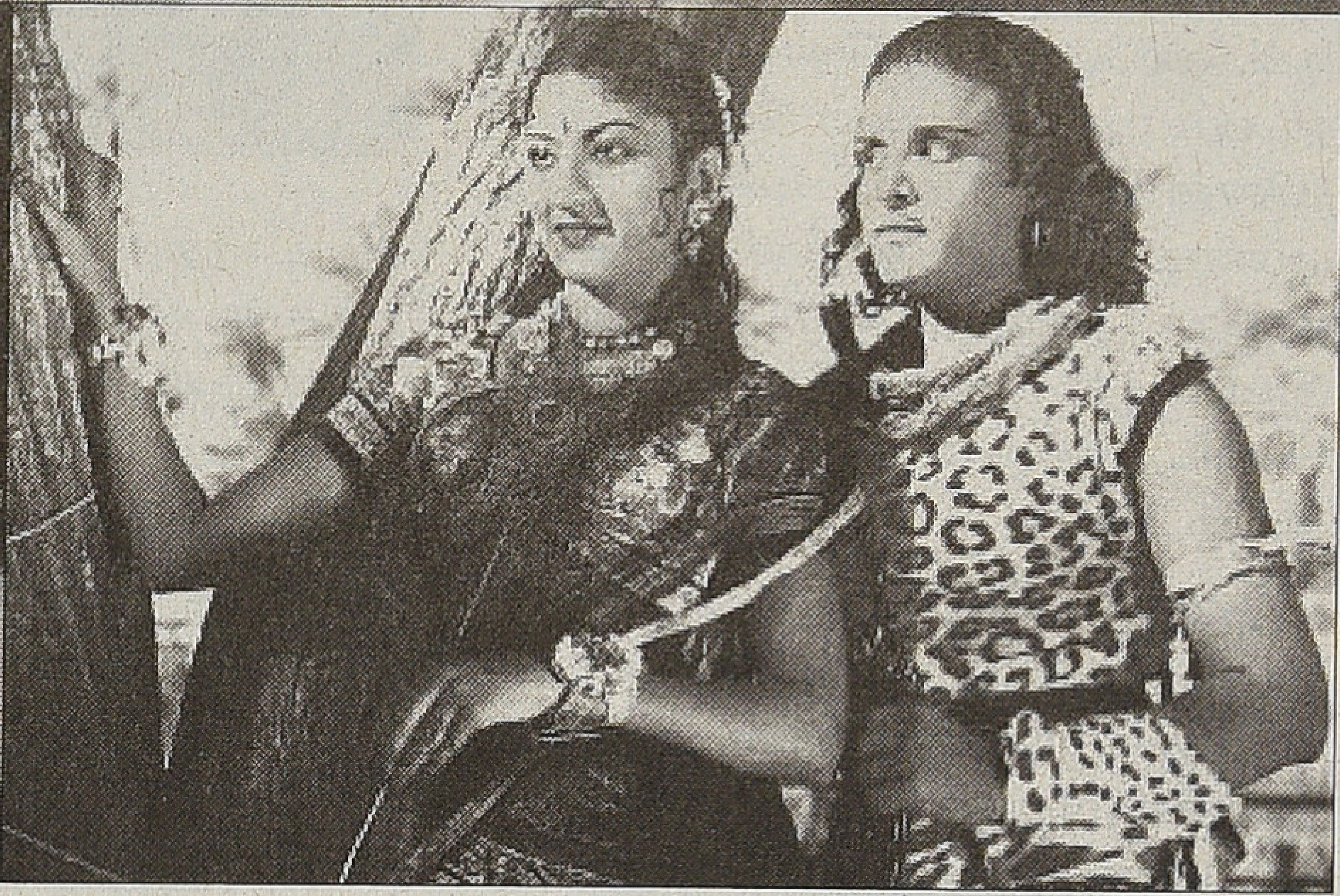
தொன்மையான கலைகள் அவற்றைப் பாரம்பரியச் சொத்தாகப் பாவித்து, பாதுகாத்து, அடுத்த அடுத்த தலைமுறைக்குக் கைமாற்றி வந்ததால்தான் இன்றும் உயிரோடு ஜீவித்திருக்கின்றன. அவற்றைப் புனிதமாகக் கருதி, பேணி, பாதுகாத்து, மெருகேற்றி, காலத்துக்கேற்ப புதிய பரிமாணங்களைக் கூட்டி அழகு பார்த்த தொல் கலைஞர்களின் அர்ப்பணிப்பு இதில் முக்கியமானது. இதில் வாரிசுரிமை அல்லது குடும்ப அரசியல் பிரச்சினை எப்போதுமே ஆரோக்கியமானதாகத்தான் இருந்திருக்கும். ஏனெனில், கலையில் போலிகள் அதிக நாள் ஜீவித்திருக்கலாகாது. அது சாத்தியமும் இல்லை. கலை ஒவ்வொரு கணமும் தன்னைப் புதுப்பித்துக்கொண்டே இருக்கிறது.

கலையும் வறுமையும் இணை பிரியாமல் நீண்ட காலமாகச் சக வாழ்வு நடத்தி வந்திருக்கிறது.

கலைகள் அரண்மனைகளால் அங்கீகரிக்கப்படுவதில் ஆதியிலிருந்தே அரசியல் இருந்துள்ளது. ஒரு தலைமுறைக் கலைஞன் அரசவைக்குள் சென்றுவிட்டால் தொடர்ந்து தனது வாரிசுகளை அரசவைக் கலைஞனாக்குவதற்கு அரசியல் செய்கிறான். இதேபோல இப்போதும்கூட நவீன கலைகளில் அரசியல் விளையாடுகிறது. வாரிசு நடிகர்களை உருவாக்கி உச்சத்துக்குக் கொண்டு போக பல ஓய்வுபெற்ற கதாநாயகர்கள் கடுமையாக முயன்று வருவதை நவீன சினிமா உலகில் பார்க்கிறோம். இந்திய சினிமாவைப் பொறுத்தவரை நீண்ட காலமாகவே வாரிசுகளாக நடிகர் நடிகைகளின் மகன்களும் மகள்களும் திரையில் கோலோச்சி வந்திருக்கிறார்கள். அவர்களில் அனைவருமே பிரபலமாகவில்லை; என்றாலும், ஒரு சிலர் தங்கள் திறமைகளால் பேரும் புகழ் பெற்றிருக்கிறார்கள். அவர்கள் அனைவரையும் பட்டியலிட்டால் இந்த இதழ் முழுமையும் பட்டியலிடலாம். அப்படி வாரிசாகத் தமிழ்த் திரையுலகுக்கு அறிமுகமானவர்களில் ஒருவர்தான் குமாரி ருக்மணி.

குழந்தை நட்சத்திரமாக 1935இல் தமிழ்த் திரையுலகில் அடியெடுத்து வைத்தவர். இவருடைய தாயார் நுங்கம்பாக்கம் ஜானகி ஒரு நாட்டிய நடிகை. திரையுலக மொழியில் சொல்வதென்றால், துணை நடிகை அல்லது எக்ஸ்ட்ரா.

1930களில் பெரும்பாலான திரைப்படங்கள் கல்கத்தாவில் படமாக்கப்பட்டு வந்தன. வங்காளத்தின் பிரபலமான ஸ்டுடியோக்களில்



பயனீயர் ஸ்டுடியோவும் ஒன்று. சென்னையிலிருந்து நட்சத்திரங்களைத் திரட்டிக் கொண்டு போய், அங்கேயே தங்கி படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டுக் கொண்டிருந்த காலம் அது. 'சீதா வனவாசம்' என்ற படத்துக்காக அப்படிச் சென்றவர்தான் நுங்கம்பாக்கம் ஜானகி. பல மாதங்கள் வெளி மாநிலத்தில் 'ஸ்டுடியோ வாசம்' செய்ய வேண்டியிருந்ததால் தன் மகள் ருக்மணியையும் அழைத்துச் செல்ல வேண்டிய நிலைமை. தாயார் படப்பிடிப்பில் மூழ்கியிருக்க, சுட்டித்தனமும் குழந்தைகளுக்கே உரிய குறும்புத்தனமும் கொண்டிருந்த துறுதுறுப்பான சிறுமி ருக்மணி ஸ்டுடியோவைச் சுற்றி வலம் வந்து அனைவரின் கவனத்தையும் ஈர்த்துக் கொண்டிருந்தாள்.

பலரின் பார்வையிலும் பட்டு, 'யாரிந்தக் குட்டிச் சுட்டிப்பெண்?' என்ற கேள்விக்கும் ஆளானாள். அந்தச் சமயத்தில் 'அரிச்சந்திரா' படத்தில் நடிக்க வைப்பதற்காக ஒரு சிறுவனைத் தேடிக் கொண்டிருந்தார் இயக்குநர் எஸ். வின்சென்ட். குட்டிப்பெண் ருக்மணி, லோகிதாசனாக அவதாரம் எடுத்தாள். அது, புராண இதிகாசப் படங்களின் காலம் என்பதால் அதையடுத்து உடனே 'மாயா பஜார்' படத்திலும் நடிக்க வாய்ப்புக் கிடைத்தது பேபி ருக்மணிக்கு. தமிழ்த் திரையுலகுக்கு ஒரு குட்டி நட்சத்திரம் கிடைத்தார். அப்புறமென்ன! தாயும் மகளுமாகப் படங்களில் நடிக்க ஸ்டுடியோக்களில் வலம் வரலாயினர்.

தமிழ் சினிமா ஒரே பாதையில் பயணித்துக் கொண்டிருந்த போக்கினை ஓரளவுக்கு மாற்றி, புராண இதிகாசங்களிலிருந்து சற்றே விலகி, சமூக சீர்திருத்தக் கருத்துகளுக்கு முதன்மை அளித்து, தமிழ் சினிமாவின் தரத்தை உயர்த்துவதற்கு முயற்சி செய்தவர்களுள் முதன்மையானவர் இயக்குநர் கே. சுப்பிரமணியம். வேறு சில தயாரிப்பாளர்களின் ஒருங்கிணைப்புடன் 'மோஷன் பிக்சர் புரொட்யூசர்ஸ் கம்பைன்ஸ்' என்னும் பெயரில் சொந்த ஸ்டுடியோவைத் துவங்கி, படங்களை எடுக்க ஆரம்பித்தார். அப்படி அவர் ஆரம்பித்த படம்தான் 'பால யோகினி'. பிரதான கதாபாத்திரத்தில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட பேபி சரோஜா (கே. சுப்ரமணியத்தின் சகோதரர் கே. விஸ்வநாதனின் மகள்) ஒரே படத்தின் மூலம் பெரும் புகழ் பெற்றாள். 1937இல் வெளியான இப்படத்தில் சரோஜாவுடன் பேபி ருக்மணியும் இணைந்து நடித்தாள். மிகப் பெரிய வெற்றி பெற்ற இப்படத்தில் நடித்து ஜெகஜ்ஜோதியாக ஜொலித்த பேபி சரோஜாவின் புகழ் வெளிச்சத்தில் பேபி ருக்மணி கொஞ்சம் மங்கித்தான் போய்விட்டாள். ஆனாலும், படம் ருக்மணிக்கும் ஓரளவு பெயர் பெற்றுக் கொடுத்தது.

இப்போது போல் அல்லாமல், மிகக் குறைவான படங்களே தயாரிக்கப்பட்ட காலம் அது. இருந்தாலும், பேபி ருக்மணி ஆண்டுக்கு ஒரு படம் என தன் திரையுலக வாழ்க்கையில் முன்னேறிக் கொண்டிருந்தார்.

1938ஆம் வருடத்தின் படம் 'வாலிபர் சங்கம்'. இப்படத்தைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லுவதற்கான முக்கிய காரணம், இது ஒரு பத்திரிகையாளரின் படம். ஆம்! 'சினிமா சாட்டை' அப்பத்திரிகையின் பெயர். பெயரே பத்திரிகையின் குறிக்கோளைச் சொல்லி விடுகிறது. இப்பத்திரிகையின் ஆசிரியரான ஏ.என். கல்யாண சுந்தரம், தானே கதை வசனம் பாடல்களும் எழுதி, தானே இயக்கிய படம். ஆனால், படம் எப்படி இருந்தது என்பதற்கான தகவல்கள் ஏதும் சினிமா வரலாற்றில் பதிவாகவில்லை. இப்படத்தில் பேபி ருக்மணியோடு மற்றொரு பேபியும் நடனமாடினார். அவர் பேபி கமலா. (பின்னாளில் குமாரி கமலா). இதே ஆண்டில், பேபி ருக்மணியும் அவர் தாயார் நுங்கம்பாக்கம் ஜானகியும் இணைந்து நடித்த ஒரு படமும் வெளியாகியிருக்கிறது. 'பாக்ய லீலா' அப்படத்தின் பெயர்.

1939இல் பேபி ருக்மணி 'குமாரி' ருக்மணியாகி 'பக்த குமணன்' படத்தின் கதாநாயகியும் ஆனார். ஆனால், இந்தப் படம் குறித்தும் தகவல்கள் அதிகம் இல்லை. 1940இல் ஒரு படம். படத்தின் தலைப்பே முழக்கமாக இருக்கிறது. வெள்ளையர் ஆட்சிக்குட்பட்டிருந்த இந்தியாவில் 'ஜெய் பாரத்' எனத் தலைப்பிட்டுப் படம் வெளியானதென்றால் அது நிச்சயம் சமூகப் படமாகவும், நாட்டின் விடுதலையை வலியுறுத்துகிற படமாகவும் இருந்திருக்கலாம். படத்தின் தலைப்பைத் தவிர, வேறு தகவல்கள் இல்லை. இதில் குமாரி ருக்மணியும் பேபி கமலாவும் இணைந்து நடித்திருக்கிறார்கள். இடைப்பட்ட ஆண்டுகளில் தோழி, சகோதரி போன்ற சின்னச் சின்ன வேடங்கள், இரண்டாம் உலகப்போர் குறுக்கிட்டதால் படங்களின் எண்ணிக்கையும் குறைந்து போனது. ஏறக்குறைய சென்னை நகரமே காலியாகி செங்கல்பட்டு மற்றும் பல ஊர்களுக்கும் மக்கள் குடியேறினார்கள். ஜெமினி வாசன் போன்ற ஒரு சிலர் மட்டுமே படத்தின் நீளத்தைக் குறைத்து குறைவான மணி நேரங்கள் ஓடக் கூடிய படங்களைத் தயாரித்தார்கள்.

1941இல் 'ரிஷ்ய சிருங்கர்' படத்தில் சிறு பாத்திரம்; உடன் நடித்தவர்கள்: ரஞ்சன், வசுந்தரா தேவி, எஸ். பாலசந்தர் போன்றவர்கள். 1942இல் 'பக்த நாரதர்' என்ற படத்தில் ரஞ்சன், கொத்தமங்கலம் சீனு இவர்களுடன் குமாரி ருக்மணி நடித்தார். படங்கள் அதிகம் இல்லாததால் நடன நிகழ்ச்சிகளிலும் நாடகங்களிலும் கலந்துகொண்டு நடனம் மற்றும் நடிப்பைத் தொடர்ந்தார் ருக்மணி. அப்படியான ஒரு நடன நிகழ்ச்சி மிகப்பெரிய திருப்புமுனையாக அமைந்தது. ஏ.வி. மெய்யப்பச் செட்டியார் அந்த நிகழ்ச்சிக்கு வந்திருந்தார். அவர் அப்போதுதான் சில திரைப்படங்கள் தயாரித்தும் இயக்கியும் தொழிலை நன்றாகக் கற்றுக்கொண்டிருந்தார். மேடையில் துறுதுறுப்பும் துடிப்பும் நிறைந்த இளம் பெண்ணான ருக்மணியைப் பார்த்ததும் செட்டியாருக்குப் பிடித்துப் போய்விட்டது. கதை பேசும் கண்களும் நடனத் திறமையும் ஒருங்கிணைந்த இந்தப் பெண்ணே தன் அடுத்த தயாரிப்பான 'ஸ்ரீவள்ளி' படத்துக்கு நாயகி என முடிவு செய்துவிட்டார்.

அப்போது திரைக்கலைஞர்களுடன் ஒப்பந்தம் செய்துகொள்வதில் வல்லவராக இருந்தவர்களில் செட்டியாரும் ஒருவர். அவர், ருக்மணியின் தாயாருடன் பேசி, தொடர்ந்து மூன்று படங்களுக்குக் கதாநாயகியாக ஒப்பந்தம் செய்து கொண்டார். கதாநாயகன் டி.ஆர். மகாலிங்கம். அவருடனும் ஒப்பந்தம் தான். அப்போது சினிமா வாய்ப்புகளுக்காகத் தீவிர வேட்டையில் இருந்த டி.ஆர். மகாலிங்கத்தின் திறமைகளைக் கண்டு மிகக் குறைந்த சம்பளத்துக்கு அவருடன் ஒப்பந்தம் செய்துகொண்டு பல படங்களைத் தயாரித்தவர் செட்டியார்.

டி.ஆர். மகாலிங்கம் முருகனாகவும், குமாரி ருக்மணி ஸ்ரீ வள்ளியாகவும் நடிக்க முக்கிய நகைச்சுவை வேடத்தில் டி.ஆர். ராமச்சந்திரன் நடிக்க படப்பிடிப்பு முடிந்தது. ரஷ் பார்த்தார் செட்டியார். எஸ்.ஜி. கிட்டப்பாவின் குரலையொத்த கணீர்க் குரல் மகாலிங்கத்துக்கு. அவர் குரலுக்கு முன் ருக்மணியின் குரல் எடுபடவில்லை. அப்படியே படத்தை வெளியிட்டால் நன்றாயிருக்காது என்று தோன்றியது. தீவிரமாக யோசித்ததில் ஒரு யோசனை வந்தது. அச் சமயத்தில்தான் பின்னணி குரல் பதிவு செய்யும் தொழில் நுட்பம் சினிமாவில் அறிமுகமாகி இருந்தது. அதாவது, படப்பிடிப்புத் தளத்திலேயே பக்க வாத்தியங்கள் இசைக்க அங்கேயே நடித்துக் கொண்டே பாடி, ஆடி வசனம் பேசினர். அது அப்படியே பதிவு செய்யப்பட்டது. இது அல்லாமல் தனியாகவும் குரல் பதிவு செய்து வாயசைப்புடன் இணைக்கும் முறை அப்போது அறிமுகம் ஆகியிருந்தது. இத் தொழில்நுட்பத்தைப் பயன்படுத்தி ருக்மணி பாடிய பாடல்களை அழித்துவிட்டு அவரது வாயசைப்புக்கு ஏற்ப அன்றைய பிரபல

பாடகி பி.ஏ. பெரிய நாயகியைப் பாட வைத்துப் பதிவு செய்தார். அது முற்றிலும் புதிய முறை. அது பிரமாதமாக வந்திருந்தது. செட்டியாருக்கு ஏக சந்தோஷம்.

பெரிய நாயகியின் குரல் வெகு கம்பீரமாக டி.ஆர். மகாலிங்கத்தின் குரலுக்கு இணையாக அமைந்து விட்டது. ஆனால், இங்கு ஒரு சிக்கல் எழுந்தது. ஏற்கனவே குமாரி ருக்மணி மூன்று படங்களில் நடிப்பதற்கு ஒப்பந்தம் செய்யப் பட்டிருந்த நிலையில், தன் குரலுக்கு மாற்றாக வேறு ஒருவர் பாடுவதற்கு ருக்மணி ஆட்சேபம் தெரிவித்தார். அப்போதெல்லாம் நடிகர்களே பாடி, நடித்ததால் அதற்குத்தான் மவுசு இருந்தது. அப்படியல்லாமல் தான் வாயசைக்க யாரோ பாடி வெற்றிபெற்றால் தமது மார்க்கெட் போய்விடும் என ருக்மணி அல்லது ருக்மணியின் தாயார் பயந்தார். இந்தப் புதிய தொழில்நுட்பம்தான் அடுத்த சில பத்தாண்டுகளுக்கு ஆட்சி செய்யப் போகிறது என்பதெல்லாம் அவர்களுக்குத் தெரியவில்லை. அதனால் தயங்கினர். செட்டியாரிடம் ஒரேயடியாக விரோதமாகப் பேசவும் முடியாது. எனவே, அப்படி அதற்கு ஒப்புக்கொள்ள வேண்டுமென்றால், மூன்று படங்களுக்கான ஒப்பந்தத்தை ரத்து செய்ய வேண்டுமென்றும் கேட்டுக்கொண்டார். ருக்மணியின் கோரிக்கை ஏற்கப்பட்டு, அவர் ஒப்பந்தத்திலிருந்து விடுவிக்கப் பட்டார். வழக்கம் போல இதில் லாபம் அடைந்தவர் தயாரிப்பாளர் ஏ.வி.எம்.தான்.

1945 ஏப்ரல் 13 தமிழ்ப் புத்தாண்டு அன்று ஸ்ரீ வள்ளி வெளியாகி படம் அமோக வெற்றி பெற்றது. இரண்டு லட்சம் ரூபாய் முதலீட்டில் எடுக்கப்பட்ட படம், அதைப்போல பத்து மடங்குக்கும் அதிகமாகச் சம்பாதித்துக் கொடுத்துவிட்டது. மதுரை சென்ட்ரல் தியேட்டரில், ஸ்ரீவள்ளி *55* வாரங்கள் ஓடி பெரும் வெற்றிபெற்றது. ஏறக்குறைய *600* சதவிகித லாபம். சென்னை மந்த வெளிப்பாக்கத்தில் அமைந்திருந்த தன்னுடைய பிரகதி ஸ்டுடியோவை விற்று விட்டு, 'ஸ்ரீ வள்ளி' படத்தின் மூலம் கிடைத்த லாபத்தில் காரைக் குடி தேவகோட்டை ரஸ்தாவில் ஏ.வி.எம். ஸ்டுடியோவை ஆரம்பித் தார் செட்டியார். ஆனால், குமாரி ருக்மணி இந்தப் படத்துக்குப் பின் பெரிய வெற்றியைப் பெறவில்லை. கதாநாயகன் டி.ஆர். மகாலிங்கம் பெற்ற வளர்ச்சியை கதாநாயகி ருக்மணி பெறவில்லை. ஏ.வி.எம்.மின் ஒப்பந்தத்திலேயே நீடித்திருந்தால் ஒருவேளை அவர் வெற்றி பெற்ற கதாநாயகிகளின் வரிசையில் ஒருவராக இருந்திருப்பாரோ என்னவோ!

மிகச் சரியாக ஓராண்டு இடை வெளியில், *1946* ஏப்ரலில் 'லவங்கி' படம் வெளியானது. அழகான ராகத்தின் பெயரைக் கொண்ட இப் படத்தின் காதல் ஜோடி ஒய்.வி. ராவ் குமாரி ருக்மணி. பி.ஆர். பந்துலு, கே. சாரங்கபாணி என பலரும் நடித்த இப்படத்தை இயக்கியவரும் ஒய்.வி.ராவ் தான். இந்தப் படத்தின் மூலமாக குமாரி ருக்மணிக்கு நிஜ வாழ்க்கையில் ஒரு திருப்புமுனை ஏற்பட்டது. இந்தப் படத்துக்குப் பின் இருவரும் திருமணம் செய்து கொண்டு வாழ்க்கையிலும் ஒன்றி ணைந்தனர். ஆனாலும், குமாரி ருக்மணியாகவே நீடித்தார்; ஒரு மகளுக்குத் தாயாகி, அதன் பிறகும் தொடர்ந்து பல ஆண்டுகள் திரை யுலகில் நீடித்தபோதும் அவர் குமாரி ருக்மணியாகவே நீடித்தார். கே.டி. ருக்மணி, திருச்சூர் ருக்மணி என பல ருக்மணிகள் தமிழ்த் திரையுலகில் இருந்ததால், திருமணத்துக்குப் பின்னும் குமாரி ருக்மணியாகவே தொடர்ந்தார். சிலபேர் சிரஞ்சீவியாக பெயரளவில் இளமையாகவே இருக்கக் கொடுத்து வைத்தவர்கள். குமாரி கமலா, குமாரி பத்மினி, குட்டி பத்மினி போன்றவர்கள் இந்தப் பட்டியலுக்குள் அடங்குவார்கள். குமாரி ருக்மணியும் கொடுத்து வைத்தவர்தான்.

*1955*இல் 'முல்லைவனம்' என்ற படத்தில் ஸ்ரீராம் உடன் நடித்துள்ளார் குமாரி ருக்மணி. அதன் பின் வந்த படங்களில் எல்லாம் நடுத்தர வயது மற்றும் வயதான பெண் கதாபாத்திரங்கள். அப்படியான படங்கள் நிறைய செய்துள்ளார். பி.ஆர். பந்துலுவின் 'கப்பலோட்டிய தமிழன்', அதில் முதன்மையான படம். வ.உ.சிதம்பரம் பிள்ளையின் மனைவி வேடம். சிவாஜிக்கு இணையாக நடித்துப் பாராட்டுதலையும் பெற்றார்.

'பார் மகளே பார்', 'மணியோசை', 'வெண்ணிற ஆடை', 'வா ராஜா வா', 'விளையாட்டுப்பிள்ளை', 'மூன்று தெய்வங்கள்', 'இருளும் ஒளியும்', 'காரைக்காலம்மையார்' என இன்னும் நீளமானது இவர் நடித்த படங்களின் பட்டியல். தன் மகள் லட்சுமியுடன் இணைந்து 'காரைக்காலம்மையார்' படத்திலும் நடித்தார்.

நுங்கம்பாக்கம் ஜானகியில் தொடங்கி நான்கு தலைமுறைத் திரைக்குடும்பம் என்ற பெயர் பெற்ற வர்கள் ருக்மிணியின் குடும்பத்தினர். ஜானகியின் மகளான குமாரி ருக்மணியின் மகள் பெயரிலும் புகழி லும் தன் பாட்டியையும் தாயையும் மிஞ்சிப் பெரும் புகழ் பெற்றவர். அவர் 'ஊர்வசி' என்னும் தேசிய விருது பெற்று தன் நடிப்பால் அனை வரையும் கவர்ந்தவரான நடிகை லட்சுமி. கொள்ளுப் பாட்டி, பாட்டி, அம்மா என அதே அடியொற்றி நம் சம காலத்தில் நடிகையானவர் லட்சுமியின் மகள் ஐஸ்வர்யா.

*70*களுக்குப் பின் நடிப்பதைக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாகக் குறைத்துக் கொண்டார் ருக்மணி. தன் மகளுட னேயே இருந்த அவர் *2005*ஆம் ஆண்டு காலமானார்.

நிழல்முற்றத்து நினைவுகள்

இளங்கோ டிசே

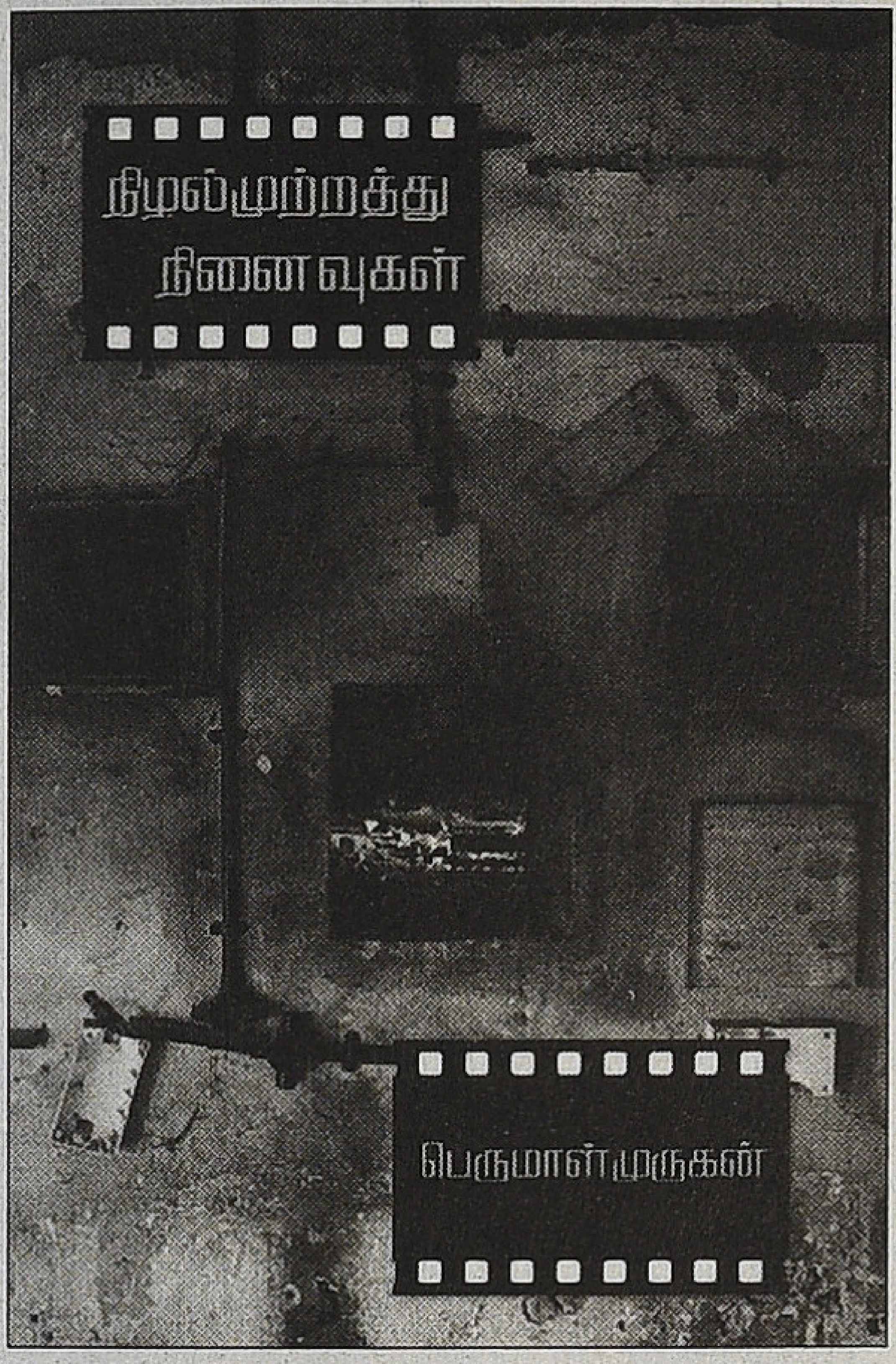
நிழல்முற்றத்து நினைவுகள்; ஆசிரியர்: பெருமாள்முருகன்; பக்கம். 192; விலை ரூ. 130; வெளியீடு: கயல் கவின் புக்ஸ், 28 (ப. எண் 20) டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை, கோடம்பாக்கம், சென்னை 600024; மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com

நிழல் முற்றம் என்ற தியேட்டரைப் பின்புலமாகக் கொண்டு பெருமாள் முருகன் எழுதிய நாவலை நம்மில் பலர் வாசித்திருப்போம். அந்த நாவலின் பின்னணியைப் பற்றி அல்லது அதிலே சொல்லப்படாது விடப்பட்ட பகுதிகள் குறித்து பெருமாள் முருகன் இதில் விரிவாக நனவிடைத் தோய்தல் வடிவில் பதிவு செய்கின்றார். திருச்செங்கோட்டில் எப்படியொரு புதிய தியேட்டர் தொடங்கப்படுகிறது என்பதிலிருந்து அதன் வீழ்ச்சி வரை அதனோடு சம்பந்தப்பட்ட சம்பவங்கள் / மனிதர்களோடு அழகாய் பெருமாள்முருகன் எழுதிச் செல்கிறார்.

இத்தியேட்டரின் உள்ளே தகப்பன் / தமையனோடு சோடா தயாரித்து விற்றவராக பெருமாள் முருகன் ஒருகாலத்தில் வேலை செய்திருந்திருக்கின்றார். அந்த அனுபவங்களை மட்டும் கூறாது தனக்கு இந்தத் தியேட்டர் என்ன கற்பித்தது, தான் எதையெல்லாம் கற்றுக்கொண்டேன் என நீட்சித்து எழுதியிருப்பது இதைக் கவனிக்கத் தக்கதொரு நினைவுக்குறிப்பாய் ஆக்கியிருக்கின்றது.

'டாக்கீஸி'ல் இருந்து 'தியேட்டரா'க் மாறும்போது நவீன வசதிகளை கிராமத்து மக்கள் எவ்வாறு பழகிக்கொள்ளக் கஷ்டப்படுகின்றார்கள் என்பதிலிருந்து, அருகிலிருக்கும் தியேட்டர்களுடன் ஏற்படும் முரண்களிலிருந்து, எந்தந்தப் படங்கள் அன்றைய காலத்து மக்களை வசீகரித்து நிறைய நாட்கள் ஓடியது என நாம் மறந்துபோன ஒரு காலத்தை நம் கண்முன்னே பெருமாள்முருகன் கொண்டுவந்து நிறுத்துகிறார். தியேட்டரினுள்ளே பார்வையாளர்கள் / முதலாளிகள் மட்டுமின்றி அதற்குள்ளே சிறு கடைகள் வைத்து வியாபாரம் செய்பவர்களையும், அங்கே வேலை செய்யும் மனிதர்களையும் (முக்கியமாய் சிறுவயது பையன்கள்) பற்றிய தொரு இன்னொரு உலகமும் இதற்குள் விரிகின்றது.

கெட்ட வார்த்தைகள் சாதாரணமாய்ப் புழங்கும், பிறர்க்குப் பட்டம் வைத்துக் கேலி செய்யும் பையன்களிடையே, எப்படி 'எச்சி இலை பொறுக்கிறவன்' என்ற திட்டு மட்டும் அவ்வளவு 'கெட்ட வார்த்தை'யாகவும், மிக மூர்க்கமாய் அவர்களைக் கோபம் செய்கின்றதாகவும் அமைந்தது என்பதற்கான காரணங்களை அவ்வளவு எளிதில் கடந்து போகமுடியாது. அனேக



மாய் இவ்வாறான சிறுகடைகளில் வேலைக்குச் சேரும் பையன்கள், ஒன்று பெற்றோரை இழந்தவர்களாகவோ அல்லது வீட்டைவிட்டு ஓடி வந்தவர்களாகவோ இருக்கின்றார்கள். ஆகவே அப்படி வரும்போது, அவர்கள் தொடக்க காலங்களில் குப்பைத் தொட்டிகளில் போடப்படும் எச்சில் இலைகளிலிருக்கும் உணவையே உண்டு உயிர் பிழைத்திருப்பவர்களாக இருந்திருக்கின்றார்கள். இவ்வாறான பையன்களுக்கு வேலை செய்யும்போது, 'நீ எச்சியிலை பொறுக்கியவந்தானே' என்கின்றபோது கடந்தகாலம் நினைவூட்டப்பட்டு அதை அவர்களால் தாங்கமுடியாது இருந்ததென குறிப்பிடப்படுகின்றது. இந்த ஒரு வார்த்தையால் திட்டப்பட்டதாலேயே வேலையை உதறித்தள்ளிவிட்டுப் போன பையன்களும் இதில் பதிவு செய்யப்படுகின்றார்கள்.

இதே தியேட்டரில் ஓரிரவு எவருமே இல்லாத அநாதையென வரும் பெண்ணை, அங்கே ஆபரேட்டராய் வேலை செய்யும் ஒருவர் அந்தக்கணத்திலே தீர்மானித்து திருமணஞ் செய்வதையும், சாதி தீவிரமாய்ப் பார்க்கும் அதே ஊரில் என்ன சாதியென அறியாமலே அவர்கள் - அவ்வாறு திருமணம் செய்து மிக நன்றாக வாழ்ந்தார்களென வருகின்ற குறிப்புகள் நெகிழ்ச்சி தரக்கூடியவை.

புதுப்படங்களுக்கு பகலில் விளம்பரம் ஒட்டப் போகும்போது ஏற்படும் சுவாரசியம் ஒருபுறமென்றால், தியேட்டரின் எந்தப் படத்தையும் பார்க்காத முதலாளிக்குத் தெரியாமல் காலைக்காட்சிகளில் 'சாமிப்படம்' போடுவதுவரை பல விடயங்களை தியேட்டர் சூழல் சார்ந்து பெருமாள்முருகன் பதிவு செய்கின்றார். காலவோட்டத்தில் எப்படி ஒருகாலத்தில் நவீன வசதிகளுடன் பிற தியேட்டர்களுக்கு சவால் விட்ட இந்தத் தியேட்டர் எல்லாக் காட்சிகளுக்கும் 'பிட்டுப் படம்' போட்டு ஓடவேண்டியிருந்த நிர்ப்பந்தத்தையும், பிறிதொருகாலத்தில் தியேட்டரினுள் இயங்கிய கடைகளெல்லாம் முற்றுமுழுதாக இல்லாமற்போகும் சோகத்தையும் இந்நினைவுக்குறிப்புக்களில் காணலாம்.

எட்டாண்டுகள் இந்தத் தியேட்டரோடு பின்னிப் பிணைந்திருந்த பெருமாள்முருகன், அவரின் தந்தையார் மற்றும் தியேட்டர் முதலாளியின் மரணங்களோடு அதன் அனுபவங்களில் இருந்து விலகிவிட்டவரெனினும், தியேட்டரிற்குள் இயங்கிய உலகினுள் இருந்த மனிதர்களைத் தன் பயணங்கள் ஒவ்வொன்றின்போதும் அவர்களை மீண்டும் சந்திக்க முடியாதா என்கின்ற ஆசையோடு தேடிக்கொண்டிருக்கின்றார். வாழ்வு சிதறிப்போன ஒரு சிலரைப் பின்னர் சந்திக்கவும் செய்கின்றார். அந்த நினைவுகளையும் பதற்றங்களுடன் பதிவும் செய்கின்றார்.

தங்கள் தலைமுறையில் எவருமே படிக்காதபோது, படிக்க விரும்பிய தன்னை தன் தந்தை அங்கே பகுதி நேரமாய் வேலைக்கு வந்த ஒரு ஆசிரியருக்கு இருந்த மதிப்பின் காரணமாக தொடர்ந்து படிக்க வைத்தாரென பெருமாள்முருகன் எழுதுகின்றபோது தியேட்டர் எதையோ சிலருக்குக் கற்றுக்கொடுத்திருக்கின்றது என்பது விளங்குகின்றது. தொடர் குடிகாரனாய்த் தன் தந்தை இருந்தாலும், தியேட்டரினுள் இருந்த கடையாலும், அங்கே சந்திக்கும் பல்லாயிரக்கணக்கான மக்களாலும் தன்னை ஏதோ ஒன்றுக்கு ஒப்புக்கொடுத்த தந்தையால், தியேட்டர் மூடப்பட்டதை தாங்கமுடியாது ஒரு வருடத்திற்குள்ளேயே ஏதேதோ நினைவுகளாலும், குடியாலும் அலைக்கழிக்கப்பட்டு மரணமடைகின்றார் என்பதுவும் துயரத்துடன் பதிவு செய்கின்றார்.

சாதி இறுக்கமாய் எல்லா விடயங்களிலும் இருக்கின்ற கிராமத்தில் பிறந்த தன்னால், அதை மீறி வரச் செய்வதற்கு இந்தத் தியேட்டரும், அங்கே பல்வேறு பையன்களோடு பழகிய அனுபவங்களும் மட்டுமே காரணமென பெருமாள்முருகன் குறிப்பிடுகின்றார். இத்தோடு என்னை இன்னும் வசீகரித்த ஒரு விடயம் என்னவெனில், படிப்பறிவேயற்ற ஒரு தலைமுறையிலிருந்து முதன்முதலாக வெளியே வருகின்ற பெருமாள்முருகன் தனக்கான கல்வியைக் கற்று, எழுத்தில் தனக்கொரு இடத்தையும் இன்றைய காலத்தில் அடைந்திருக்கின்றார் என்பதல்லவா பெரும் பாய்ச்சல். இதைத்தான் இதை வாசித்த பின்னும் தொடர்ந்தும் யோசித்துக் கொண்டிருக்கின்றேன். முன்னே மூர்க்கமாய் வளர்ந்து நின்ற தடைகளையெல்லாம் உடைத்து எடுத்து வைக்கின்ற முதலடி என்பதே பெரும் நிகழ்வுதானன்றோ.

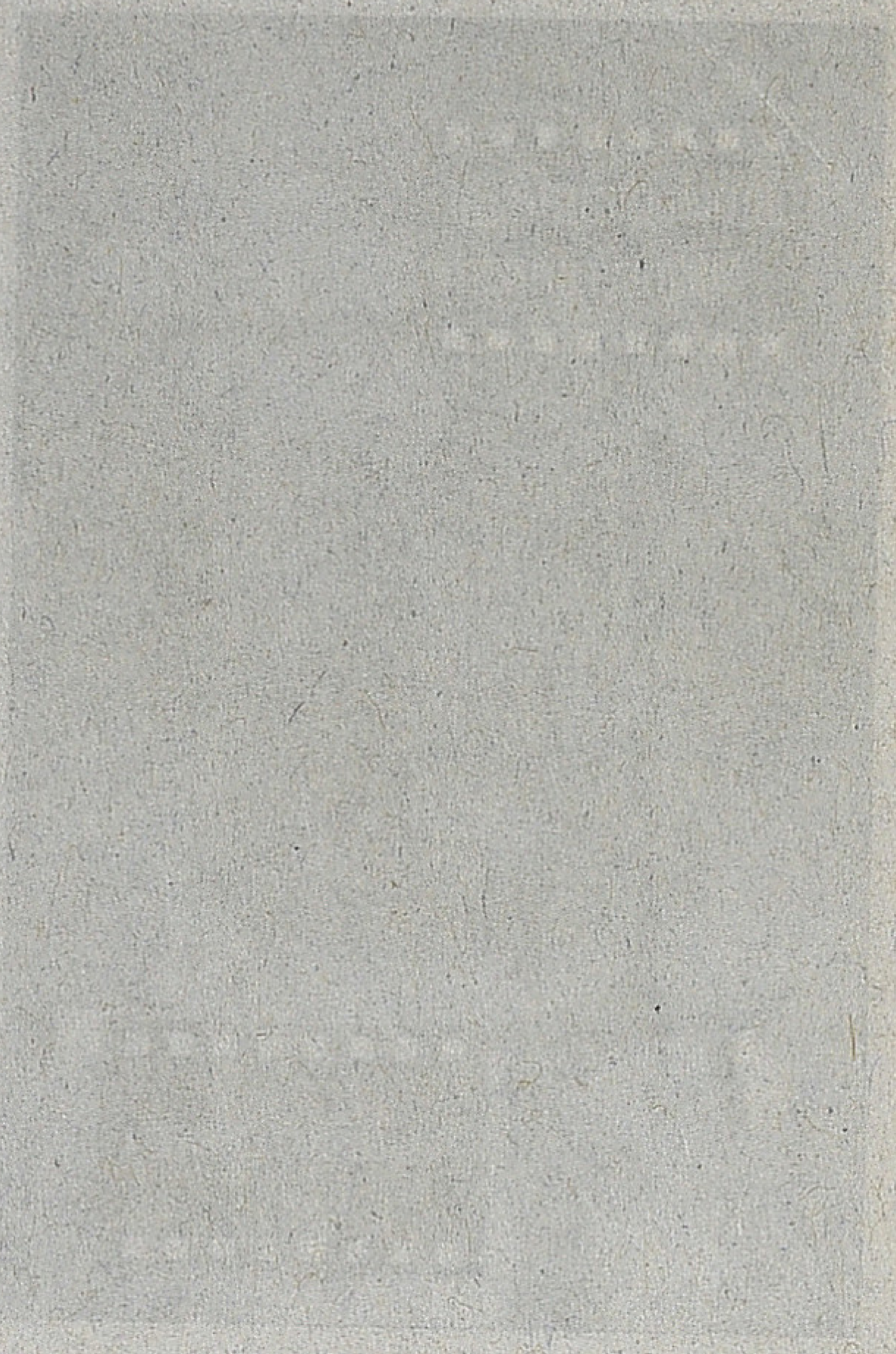
'நிழல் முற்றம்' நாவலை பல வருடங்களுக்கு முன்னர் வாசித்திருந்தேன். அந்நாவல் பிடித்திருந்ததால், பின்னர் வ. கீதா அதை ஆங்கிலத்தில் 'Current Show' என மொழிபெயர்த்திருந்ததையும் வாங்கியிருந்தேன். எனவே, 'நிழல்முற்றத்து நினைவுகள்' வாசித்தபோது அந்தப் புதினத்தை மீறி இதிலென்ன கூறப்பட்டிருக்குமென அசுவாரசியத்துடனேயே வாசிக்கத் தொடங்கினேன். ஆனால், பக்கங்கள் விரிய விரிய எனக்குத் தெரியாத காலத்திற்குள் சென்று அங்கே அந்தப் பொழுதில் வாழ்ந்த மனிதர்களோடு பழகியது போன்ற வாசிப்பனுபவம் வாய்த்திருந்தது. 'நிழல் முற்றம்' நாவலை வாசிக்காதவர்கள், வாசித்தவர்களென எவரும் தயக்கமின்றி வாசித்துப் பார்க்கலாம்; புதிய விடயங்களுள்ள சுவாரசியமான

■ அஞ்சலி

வி. நாகேஸ்வரராவ்

உலகே மாயம் வாழ்வே மாயம்

மு. புஷ்பராஜன்



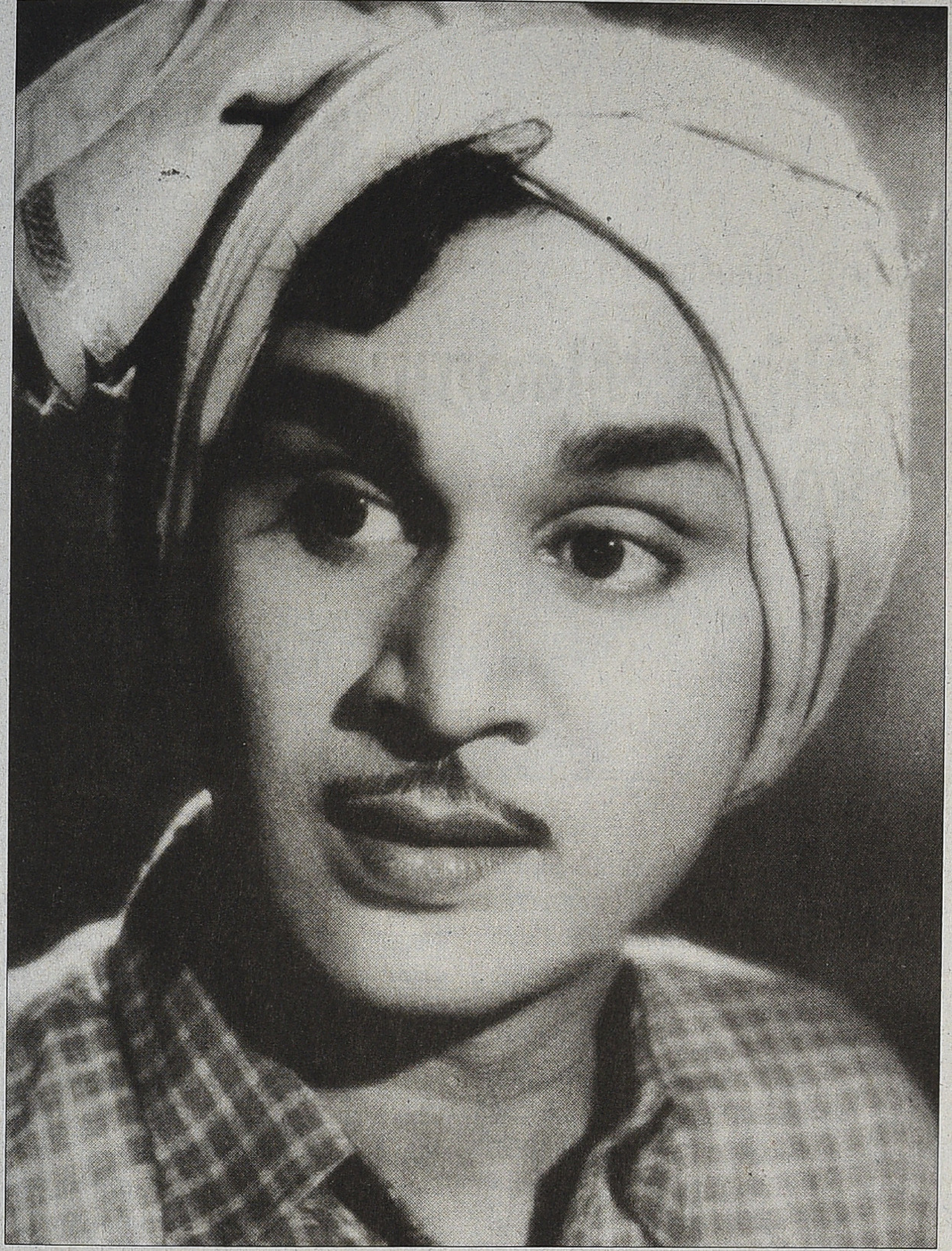
வி. நாகேஸ்வரராவ் இறந்த செய்தி எதை உணர்த்தியது? பலரைப் போலவே தனது இறப்பின் மூலம் அவரை மறந்திருந்தோம் என்பதை ஞாபகப்படுத்தியுள்ளார்.

நமது மனத்தின் அடியாழத்தில் படிந்துள்ள மடிப்புகளிடையில் வி. நாகேஸ்வரராவ் நினைவு புதைந்து போயிருந்தனவா? நமது சூழலின் நிகழ்கால மகிழ்ச்சிகள், துயரங்கள், தேவைகள் அவரை நினைவுகொள்ள முடியாவகையில் குவிந்து மூடிக்கொண்டிருந்தனவா? அடிக்கடி நமது நினைவுகளில் வந்துபோகாதவர்கள் மனதிலிருந்து மறைந்து போய்விடுவார்களா? தொலைதூர உறவின் நினைவுகளும் அற்ப ஆயுள் கொண்டவைதானா? மனம் இலகுவில் உட்புக முடியாதபடி மர்மங்களால் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளனவா? இருக்கலாம். வி. நாகேஸ்வரராவ் மரணம் அப்புதைவைக் கலைத்து வெளிக்கொணர்ந்திருக்கிறது.

'தேவதாஸ்' பாத்திரத்தின் மூலம் நம் மனத்துள் பெரிய பாதிப்பை ஏற்படுத்தியவர் வி. நாகேஸ்வரராவ். அப்பாத்திரத்தின் வழியாகவே பலரும் அவரை அறிந்துகொண்டிருந்தார்கள். அந்தப் பாத்திரம் அறியப்பட்ட அளவிற்கு அவர் இயற்பெயரும் படைப்பாளி சரத் சத்திரரும் அறியப்பட்டிருப்பார்களா என்பதே சந்தேகம்தான். அனேகமானவர்களைப் போலவே 'தேவதாஸ்' மூலமே அவர் எனக்கும் அறிமுகமானார். அதற்கு முன்னர் இளவயதில் என் வீட்டிலும் வெளியிலும் பலர் 'தேவதாஸ்' பற்றிக் கதைக்திருக்கக் கேள்விப்பட்டுள்ளோன். என்றும் மறக்கமுடியாத அதன் பாடல்களில் மயங்கி, கண்டசாலாவாக முயன்று தோல்வியுற்றிருக்கிறேன். காதல் கைகூடாது போய்விடில் தேவதாஸாக மாறவும் மனம் விழைந்திருந்தது. இதற்கு மாறாக அம்மா அறியாமல் ஒரு குட்டித் தேவதாசாகவும் அவ்வப்போது ஆகியிருக்கிறேன். தேவதாஸிற்கு வாய்த்ததுபோல் நிலைகுலைந்து குடித்தபோதிலும் நிலையாகக் காதலிக்கும் ஒரு சந்திரா எனக்கு வாய்காதது துயரமாகவும் இருந்தது. அக்காலங்களில் தேவதாஸ்போல் இடதுகை விரல்களுக்கிடையில் சிகரெட் புகைவது பெரும் விரும்பமாகவேயிருந்தது. பின்னாளில் இடைக்கிடை மார்பு வலியில் வைத்திய சாலையில் பரிசோதிக்கப்பட்டபோதுதான் முழுமையான தேவதாசாக மாறமுடியாமல் போன அதிர்ஷ்டத்தை நினைத்துக் கொண்டேன்.

எங்கள் இளமைக்கால திரையுலகை இருபெரும் பேரரசர்களும், அவர்களின் கீழே படிமுறையில் பல சிற்றரசர்களும், ஆக்கிரமித்துக் கொண்டிருந்தார்கள். பேரரசர் ஒருவருக்கு தொண்டனாக இருந்த பலரோடு என்னையும் விருப்புடன் இணைத்துக்கொண்டிருந்தேன். எங்கள் பேரரசருக்கு நாட்டியப் பேரொளி பட்டமகிஷியாகாமல் போனது தீராக் கவலையுமாய் இருந்தது. படிப்பில் இருக்கவேண்டிய எம் முயற்சியையும்விட எங்கள் பேரரசருக்காகக் பகைகொண்டு வாதிடும் முயற்சியையே வகுப்பறையில் நிலைநாட்டிக் கொண்டிருந்தோம். 'சர்வாதிகாரி' படத்தில் இடம்பெறும் குதிரையோட்டத்திற்கு நிகராக பெண்ணை தோளில் சுமந்து மின்னலாய் வாளை வீசத் தெரியாத என் பேரரசரின் இயலாமையை நிரவுதற்றாக, நடிப்பின் உச்சத்திற்கு உதாரணமான பேரரசர் படங்களை அவர்கள்முன் வீசுவதற்கு, கைகொள்ளாத வளங்கள் எங்கள் தரப்பில் இருந்தன. இந்த யுத்தகாலச் சூழலில் பேரரசர்களோடு பல சிற்றரசர்களும் இடையிடையே சிக்கிச் சீரழிந்திருக்கிறார்கள். ஆனால், 'தேவதாஸ்' என்றுமே இந்தப் போரில் உள்நுழைந்ததில்லை. எப்போதும் அவர். ஒரு கௌரவக் கனவானாகத் தனித்திருந்தார்.

எனது ரசனை வழியாக பின்னாளில் என் பேரரசனைத் துறந்து வெகுதூரம் வந்துவிட்டேன். 'தேவதாஸ்' இன்னமும் என் மகிமையிலிருந்து குறைந்துவிடவில்லை. குடியால் சீரழிந்த தேவதாசை சந்தித்த



பார்வதி, என் வீட்டிற்கு வா என கண்ணீருடன் அழைக்கும்போது, "வருகிறேன் பாரு வருகிறேன், நிச்சய மாக வருகிறேன், உயிர் போவதற் குள்" என்ற துயரமான தேவதாசின் வார்த்தைகள் இன்னும் என்னுடன் தங்கியிருக்கிறது.

'தேவதாஸ்' படம் பார்த்த பாதிப்பில்தான் எனது தம்பி ஒருவனுக்கு தேவதாஸ் என்று பெயரிட்டதாக அம்மா ஒரு தடவை கூறியிருந்தார். எங்கள் தெருவிலேயே தேவதாஸ் பெயர்கொண்ட இருவர் இருந்தார்கள். என் தம்பி வயதைச் சேர்ந்த பலர் தேவதாஸ் என்ற பெயருடன் எங்கள் ஊரில் இருந்திருக்கிறார்கள். பெயர் மாத்திரமன்றி அதன் உள்ளார்ந்த அர்த்தத்திலும் பலர் தேவதாசாக மாறியிருந்தனர். என் ஐயா வயது டைய பெரியவர் ஒருவர் இருந்தார். அவர் எப்போதும் தேவதாசாகவே தம்மைக் பெருமையுடன் கருதிக் கொண்டிருந்தார். அவருக்கு 'உலகே மாயம்' என்ற ஒரு காரணப் பெயரும் உண்டு. அவர் சேட் அணிந்ததை நான் பார்த்ததேயில்லை. தோளி யேயே அது எப்போதும் தொங்கிக் கொண்டு கிடக்கும். இடது கையை மார்பிற்குக் குறுக்காக வைத்தபடி அதைப் பிடித்து நடந்துகொண்டி ருப்பார். சிலர் தமது உற்சாகத்திற் காக அவரை அழைத்து பாட்டுப் பாடச் சொன்னால் ஒரு வெறும் போத்தலாவது அவர் கைக்கு வேண்டும். தலையைத் தாறுமாறாகக் கலைத்துவிட்டு போத்தலைப் பார்த்தபடி கண்கள் செருகி நிற்பார். திடீரென சிரிப்பார். 'உலகே மாயம்' பாடலை இருமி இருமி பாடுவார்.

ஊரிலுள்ள ஒரு தேனீர்க் கடைக்கு நானும் எனது நண்பர்களும் அடிக்கடி போவதுண்டு. ஜெயக் கொடி என்பவர் அன்றும் நிறைவெறி யில் கடை முதலாளியுடன் கதைத்துக்கொண்டு நின்றார். இவர் சேட்டு அணிந்தாலும் திறந்த மார்பு டனேயே காணப்படுவார். கையில் எப்போழுதும் சிகரெட் புகைந்த படியிருக்கும். 'விடிஞ்சா பொழுது பட்டா ஏனண்ணே இப்பிடி குடிச்சுக் கொண்டு திரியிறாய்' என்று என் நண்பன் கேட்டான். கேலியாகத்தான் கேட்டான். அவர் முதலாளியை விட்டு எங்கள் முன்னால் வந்து வளைந்தபடி நின்று ஒரு கேலிச் சிரிப்புச் சிரித்தார். 'தம்பிமாரே உங்களுக்கு ஒண்டும் தெரியாது. உலகத்தில மூண்டேமூண்டு பேர் தான் இருக்கிறாங்க... தேவதாஸ், சின்னத்துரை (வசந்தமாளிகையில் சிவாஜியின் கௌரவப் பெயர்) அடுத் தது இந்த ஜெயக்கொடி' என்று தன் இடது மார்பில் இருமுறை பலமாகத் தட்டினார்.

வி. நாகேஸ்வரராவ் என்ற திறமை மிக்க நடிகர் 'தேவதாஸ்' என்ற பாத்திரத்தை ஒரு குணநிலையின் குறியீடாக மாற்றியுள்ளார். காதலில் தோல்வி அடைபவர்கள் இலகுவாகச் சொன்றடையும் வழி அவரால் உருவாக்கப்பட்டதுதான். அதில் கலைந்த தலையுடனும் ஒரு கையில் மதுப்போத்தலும் மறுகையில் விரல் களிடை எரியும் சிகரெட்டுமாய் ஒரு மின்விளக்குக் கம்பத்தில் சாய்ந்தபடி அவர் பாடிக்கொண்டிருக்கிறார்.

திலீப் குமார், சாருகாஸன் ஆகியோ ரைத் தேவதாசாகப் பாத்திருக்கிறேன். தேவ்டி என்ற நவீன தேவதாசைப் பார்க்கவில்லை. தேவதாஸ் என்றால் அது நாகேஸ்வரராவ்தான். நாகேஸ் வரராவ் என்றால் அது தேவதாஸ் தான். இது எனக்குமட்டுமல்ல பலருக்கும் இவ்வாறே இருக்குமென நம்புகிறேன்.

மு. புஷ்பராஜன், கவிஞர், எழுத்தாளர். லண்டனில் வசித்து வருகிறார். மின்னஞ்சல் முகவரி:
mpushparajan@yahoo.co.uk

எஸ்.வி. ரங்காராவ்

தமிழ்த் திரையுலகின் பெறும் பேறு

உஷாதீபன்

குரல்கள் பலவகைப்படும். ஆண்களுக்கு என்று ஒரு வகை, அதுபோல் பெண்களுக்கும். சமயங்களில் சில ஆண்களுக்குப் பெண் குரல் அமைந்துவிடுவதுண்டு; பெண்களில் சிலருக்கு ஆண் குரல் அமைந்திருப்பதையும் பார்த்திருக்கின்றோம். ஆனாலும், ஒரு மனிதனைத் திரும்பிப் பார்க்கச் செய்யும் நிகழ்வில் அவனது குரல் முக்கிய இடம் பெற்றுவிடுவது தவிர்க்க முடியாதது. திரும்பி நோக்கி அறிந்த பின்புதான் அது ஏற்கப்படுவதோ மறுக்கப்படுவதோ நிகழ்கிறது. குரலை வைத்து ஒரு மனிதனை ஏற்பது, மறுப்பது என்பது இல்லை; குணத்தை வைத்துத்தான் எனினும், குரல் எல்லாச் சமயங்களிலும் மனிதர்களால் கவனிக்கப்பட்டுக் கொண்டேயிருக்கிறது. அது ஒரு தனித்த அடையாளம். அந்த அடையாளம் எஸ்.வி. ரங்காராவ் அவர்களுக்கு நூறு சதவிகிதம் பொருத்தமாய் அமைந்துபோனது. அவரின் கண்ணியமான குரல் எல்லோராலும் ஏற்கப்பட்டு, அது அவருக்கு ஒரு கௌரவத்தைக் கொடுத்தது.

குரலில் என்ன கௌரவம், அகௌரவம்? பார்ப்பவர், கேட்பவர் மனதைப் பொறுத்ததுதானே அது? குரலுக்காக ஒருவரை இகழ்வோர் உண்டா? எங்கும் மனிதர்கள் அவ்வாறு செய்வதில்லையே? அது ஒரு வகை என்ற அளவில்தானே ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது? ஆனால், இவர் குரல் அப்படியில்லை. அது எல்லோராலும் ஒருமனதாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது. ஒருவர் எந்தச் சூழ்நிலையிலிருந்தாலும், என்ன மனநிலையிலிருந்தாலும், ரங்காராவ் குரல் அவரை ஈர்க்கத்தான் செய்தது. ரங்காராவ் குரலைக் கேட்பதேகூட ஒரு கௌரவம் என்பதுபோல் தனது தெளிவற்ற மனநிலையிலிருந்து சமனமடையத்தான் செய்தது.

அந்தக் குரலுக்குச் சொந்தக்காரர் நல்லதைத்தான் சொல்லுவார், நன்மையைத்தான் பேசுவார், கட்டாயம் நல்லவராய்த்தான் இருப்பார் என்ற முடிவுக்கு இட்டுச் சென்றது. அவர் பேசிய போது அவர் சார்ந்த குடும்பம் அடங்கியது, பணிந்தது; சுற்றம் அமைதி காத்தது; மரியாதை செய்தது; பயந்து ஒதுங்கியது. அவர் செய்தால் சரியாய்த்தான் இருக்கும் என்று நம்பி, வாய்பொத்தி மௌனித்தது.

மதிக்கத்தக்க அந்தக் குரல்வளம்; அன்பு, கருணை, பாசம், பந்தம், அரவணைப்பு இப்படி எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்கிய அபூர்வம்... அது ரங்காராவுக்கு மட்டுமே அமைந்த வரப்பிரசாதம். யாரேனும் ஒரு சிலர் தானே வெவ்வேறுவிதமாய், பலரும் நினைக்கும் வண்ணம் இருக்க முடியும். ஒரேவிதமாய்ப் பலரும் இருந்தால் அதனை அடையாளப்படுத்தி ரசிக்க முடியுமா? இங்கே இவரைத் தனித்துப் பார்த்து பெருமையுடன் நாம் ரசித்துத்தான் ஆக வேண்டும். ரசித்தார்கள் பலரும், உருகினார்கள் மனமுவந்து. இன்றும் ரசித்துக் கொண்டுதான் இருக்கிறார்கள். சாகா வரம் பெற்ற குரலாய் அமைந்தது அது.

வரம்பெற்ற, அபூர்வமான, எல்லோரையும் நெகிழச் செய்யும் கண்ணியமான, கௌரவமான குரலுக்குச் சொந்தக்காரர் எஸ்.வி. ரங்காராவ், அதிர்ஷ்டக் குரலுக்கேற்ற ஆகிருதியும் பெற்றவர். எடுப்பான உயரம், வளமான கனம், அறிவுக் களை ததும்பும் பரந்த முகம், கம்பீரமான நடை, இந்த லட்சணங்கள் பிரதிபலிக்கும் தீர்க்கமான நடிப்பு, இப்படி எல்லாமும் ராஜகளையாய் அமைந்த தோற்றம். சொல்லும்பொழுதே உள்ளார்ந்த மரியாதையுடன் விளித்துத்தான், மதிப்பிட்டு முன்னே நிறுத்த வேண்டியிருக்கிறது. அப்படியான மெச்சத்தகுந்த எல்லோரும் விரும்பும் அற்புத நடிகராய்த் திகழ்ந்த பெருமை அவருக்கு உண்டு.

பொறுப்புமிக்க குடும்பத் தலைவனாய், கடமையும் கண்ணியமும் மிக்க போலீஸ் அதிகாரியாய், சிறந்த தொழிலதிபராய், பெரிய செல்வந்தனாய், நீதிக்கு நியாயமாய் நிற்கும் வழக்கறிஞராய், வறுமையிற் செம்மையைப் பாதுகாக்கும் ஏழையாய், விவசாயியாய்... இப்படி எத்தனையோ வகையில் இனம் பிரித்தாலும் எல்லாவற்றிலும் அந்தந்த கதா பாத்திரங்களாகவே வாழ்ந்து காட்டி, தன்னை எவரும் மறக்க முடியாத நிலையான இடத்தில் நிறுத்திக் கொண்டவர் ரங்காராவ்.

அவரை நினைவு கூர்கையிலேயே,

கல்யாண சமையல் சாதம்
காய்கறிகளும் பிரமாதம்
அந்த கௌரவப் ப்ரசாதம்
இதுவே எனக்குப் போதும்

என்று கடோத்கஜனாய்த்தான் நினைத்துப் பார்த்து ஆரம்பிப்பார்கள் எல்லோரும். எடுத்த எடுப்பில் அவரின் அந்த வேஷத்தைத்தான் முதலில் சொல்வார்கள். அத்தனை பொருத்தமான அந்தக் காட்சி இன்றும்கூட வயதான பெரியவர்களுக்கும் நேற்றுப் பிறந்த குழந்தைக்கும், உற்சாகமூட்டும் குதூகலமூட்டும் சிரஞ்சீவியாகவே இருந்து வருகிறது.

நிறையப் புராணப் படங்கள், சரித்திரப் படங்கள் என்று இவர் நடித்திருந்தாலும் அவற்றிலெல்லாம் அவர் ஏற்றுக்கொண்ட வேஷமும் கதைகளும்தான் முன்னின்றன.

ஆனால், இவரின் சமூகக் குடும்பக் கதாபாத்திரங்கள் என்றென்றும் ரசிகர்கள் மனதை விட்டு அகலா தவை. அனைத்துப் படங்களிலும் தந்தையாகவே இவர் வந்திருந்தாலும், அந்தந்தத் திரைப்படத்திலான இவரது முத்திரை யாராலும் மறக்க முடியாதது. அதே நடிகர்தான், அதே குரல்தான் என்றாலும் அத் திரைப்படத்தின் குறிப்பிட்ட கதா பாத்திரத்திற்கு இவர் அப்படிப் பொருந்தி நின்றார் என்பது உறுதி.

பாலா மூவிஸ் 'படிக்காத மேதை' அனைவரும் அறிந்த படம். நடிகர்திலகத்தின் நடிப்பு, கதை வசனம், காட்சிகள் என்று தமிழ் நாட்டுக் குடும்பங்கள் அனைத்தும் உருகி உருகி ரசித்த படம் இது. இப் படத்தில் கண்ணாம்பா, எஸ்.வி. ரங்காராவ் தம்பதியர் சம்பந்தப்பட்ட காட்சிகளும் வசனங்களும் நடிப்பும் நம்மைப் பிழிந்து எடுத்துவிடும். வாழ்க்கையின் உயர்ந்த நெறிகளை உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட ஆவணம் இது என்று சொல்லலாம்.

இப்படத்தின் ஒரு காட்சி... ஏழைக் குடும்பத்திலிருந்து வாழ வழியில்லாமல் கிடந்த ஒரு பெண் சௌகார்ஜானகி. அவரைக் கோயிலில் பார்த்து உருகும் தாயிடம் இரக்கம் கொண்டு, தன் வீட்டுக்கு மருமகளாக அழைத்துக் கொள் கிறேன் என்று சொல்லி அழைத்து வருகிறார் கண்ணாம்பா. மகன் டி.ஆர். ராமசந்திரனுக்கு மணமுடிக்க நினைக்க, அவர் வேறொரு பெண் ணோடு சுற்றி அலைவது தெரிந்தும், சௌகார் ஜானகியைக் கல்யாணம் பண்ணிக்கொள்ள முடியாது என்றும் சொல்லி மறுக்கிறார். அய்யோ வழியறியாத ஒரு குடும்பத்திற்கு இப்படி வாக்குக் கொடுத்துக் கூட்டி வந்துவிட்டோமே, இப்போது என்ன செய்வது என்று தவித்து, கடைசியில் வளர்ப்புப் பிள்ளை ரங்கனுக்குத் (சிவாஜி கணேசன்) திருமணம் செய்து வைத்து மகிழ்கிறார்.

அந்த வீட்டில் ஏற்கனவே உள்ள ராவ்பகதூரின் இரண்டு மருமகள்கள் ஏழை வீட்டுப் பெண்ணான சௌ கார் ஜானகியைக் கேலி செய்யவும் கடுஞ்சொல் சொல்லவும் என்று அலைக்கழிக்க, அழுது அழுது தன் குறையைக் கணவனிடம் சொல்லி தனிக்குடித்தனம் பற்றிப் பேச்செடுக்கிறார். அவனோ புரி யாது அவளைத் திட்டித் தீர்க்க, குடும்பம் நொடித்த நிலையில் தவிக்கும் ரங்காராவ் இதைக் கேட்டு விடுகிறார். அந்த அப்பாவிப் பெண் நிம்மதியாக வாழ வேண்டும் என்கிற ஆசையில் தனக்குப் பின் அந்த ஏழைப் பெண்ணின் பாடு திண் டாட்டமாகி விடக்கூடாது என்ற முடிவில் ரங்கனை அழைத்து வீட்டை விட்டு வெளியே போ என்கிறார்... அந்தக் காட்சி...

"மாமா... கூப்டீங்களா...?"

"..." ரங்காராவ் அமைதியா இருப் பார். எப்படிச் சொல்வது என்று தயங்கியவராய்.

"என்னா நான் கேட்குறேன்... நீங்கபாட்டுக்கு உலாத்திக்கிட்டு இருக்கீங்க... நான் வேலை செஞ் சுக்கிட்டிருக்கேன்னு தெரியுமில்ல... ஆமா... அந்தச் சின்னப் பையன் நீங்க ஏதோ கோபமா இருக்கிறதாச் சொன்னானே... நீங்க ஏன் கோபமா இருக்கீங்க? யார் உங்கள என்னா சொன்னா?"

"டேய்... நா ஒண்ணு சொல்றேன்... செய்றியா..."

"ஹாங்... இப்புடிங்கிறதுக்குள்ள செஞ்சுப்புடறேன்... சொல்லுங்க..."

"அப்போ... நீ உடனே வெளிய போ..."

"போய்ட்டு வந்திர்றேன்..'' சொல்லிவிட்டு நகர்கிறார் ரங்கன்.

"டாய்... எங்கடா போற...?"

"வெளிய போயிட்டு வரச் சொன் னீங்களே..."

"நீ மட்டுமில்லடா... உன் சம்சாரம் லட்சுமியையும் அழைச்சிட்டுப் போ..."

"அய்ய்யோ... எனக்கு அவளத் தனியா கூட்டிட்டுப் போய் பழக்க மில்லே... வேண்டாம்... அத்தைகூட அனுப்புங்க... போகட்டும்..."

"அத்தையா...? நீயே அழைச் சிட்டுப் போடா... டேய்... கொஞ்ச நாளைக்கு எங்கயாவது என் கண்ணுல படாம இருங்க... போங்க..."

"அப்டீன்னா மாமா... என்னை வீட்டை விட்டே வெளிய போகச் சொல்றீங்களா...?"

"ஆமாண்டா... ஆமா..."

"ஆமா... நான் அவளக் கூட்டிட்டுப் போயி என்னா செய்றது, எங்க தங்கறது?"

"போய் கார் ஷெட்ல இரு. இல்ல ஒரு குடிசைல இரு போ..."

"ஏன், தல விதியா? அரண்மன மாதிரி நமக்குச் சொந்தமா இவ்வளவு பெரிய வீட்டைக் கட்டிப்போட்டுட்டு குடிசைலயும் கார் ஷெட்லயும் போய் தங்கறதுக்கு அத்தைக்கொண்ணும் தலைல விதி எழுதியிருக்கான்னு கேக்குறேன்..."

"வாயை மூடுறா முட்டாள்... நான் என்ன சொல்றேன் புரியல? உன் சம்சாரத்த அழைச்சிட்டுப் போயி, நீ சம்பாரிச்சி, அவளுக்குச் சோறு போடு... போ..."

"ஏன், இங்க என்ன குறைச்சலு? இங்க என்ன சோத்துக்குப் பஞ்சமா என்ன? இங்கதான் ஒன்ணொண் ணும் மூணு வேளைக்கு ஆறு வேளை தின்னுப்புட்டு நல்லா இத் தத்தப் பெரிசுக்கு உட்கார்ந்துட்டிருக் குங்களே... அப்புறம் என்ன அப் புறம்..."

"அடடடா... நான் என்ன சொல் றேன்? எதுக்காகச் சொல்றேன், உன் மூளைல ஏறல?"

"ஏறுது..."

"உன் உடம்புல நல்ல ரத்தம் ஓடல..."

"ஓடுது..."

"நீ ஆம்பிளையாடா?"

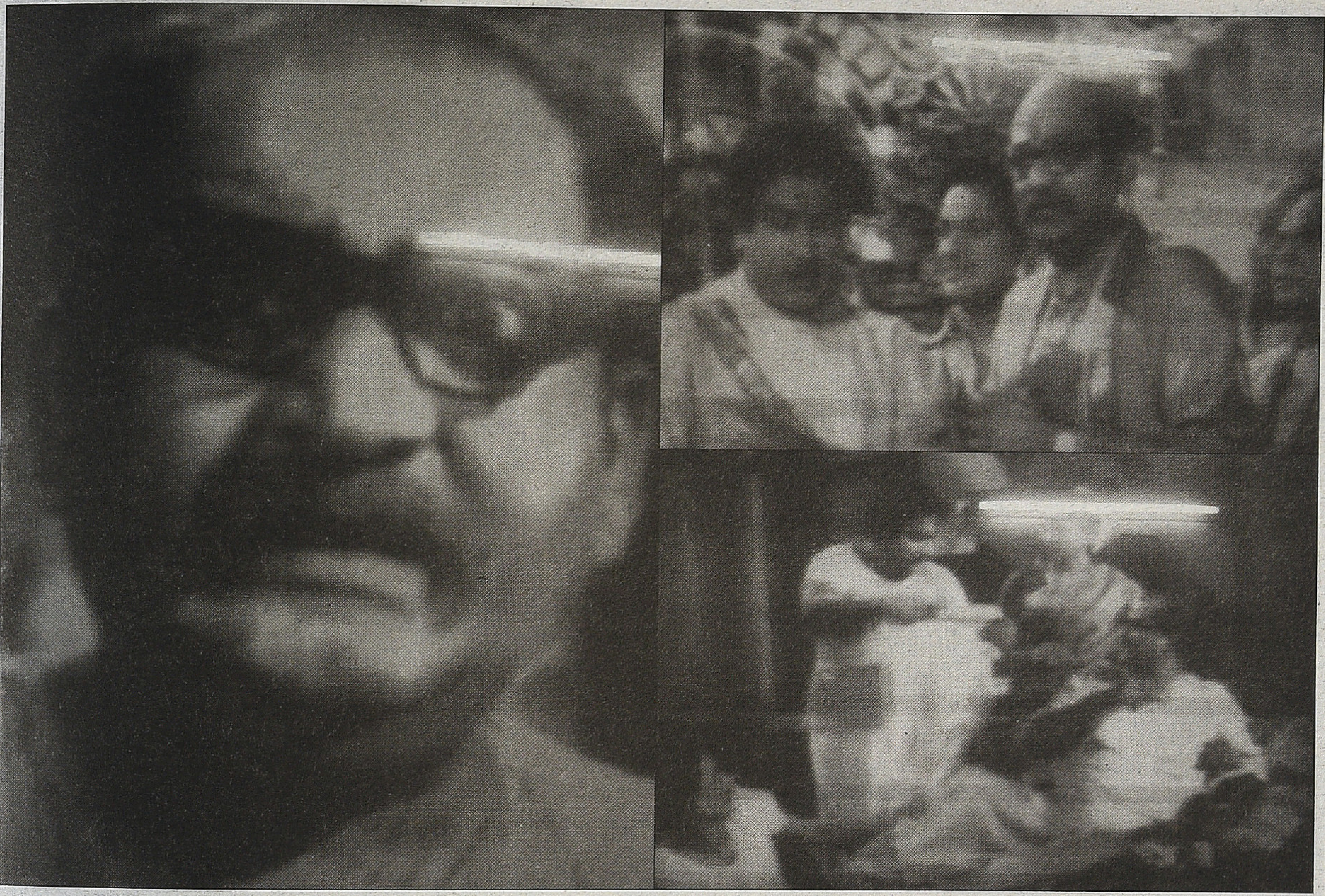
"ஆமா, ஆம்பிளைதான்..."

"ஆம்பிளைதானே... உன் சம் சாரத்த வச்சுக் காப்பாத்த முடி யாது?"

"முடியாது..."

"முடியாதா? டேய்...?"

"முடியாது மாமா... முடியாது மாமா... மாமா... இப்போ நமக்குள்ள உண்மையப் பேசிக்கலாம்... நான் அவளக் கல்யாணம் பண்றப்ப, என்ன வச்சுக் காப்பாத்தற மாதிரி அவளையும் நீங்க வச்சுக் காப்பாத்த ணும்னு நான் உங்ககிட்டச் சொல்



விட்டுத்தான தாலி கட்டினேன்... நீங்களும் அதுக்குச் சம்மதிச் சீங்கல்ல..."

"டேய்... டேய்...!!!!'' மேற் கொண்டு பேச முடியாமல் இறுமலில் தடுமாறுகிறார்.

"மாமா... மாமா... சத்தம் போடா தீங்க... உங்களுக்கு ரத்தக் கொதிப்பு வந்துரும்... மாமா... உங்களுக்கு விஷயம் தெரியாது மாமா... நான் வெளிய போனேன்னா எனக்கு உங்களத் தவிர யாரையும் தெரியாது மாமா..."

"இனிமேலாவது தெரிஞ் சிக்கணும்னுதாண்டா வெளிய போகச் சொல்றேன்... லட்சுமி கண்கலங்காம இருக்கணும்னுதாண்டா கத்தறேன்... போ... போ வெளியே..." பின்னணி இசை அதிர்ச்சியோடு ஸ்தம்பிக் கிறது.

ஒரு கணம் தியேட்டரே அமைதி யாகிறது இந்தக் காட்சியில். மனம் பதறக் கிடக்கிறார்கள் பார்வை யாளர்கள்.

ரங்கன் தன் அதிர்ச்சியிலிருந்து மீளாமல் திரும்ப வந்து கேட்கி றான்.

"மாமா... நெஜம்மாத்தான் என்னை வெளிய போகச் சொல் றீங்களா...?"

"சத்தியமாச் சொல்றேண்டா... போடா வெளியே... போ... நிக்காத போ..."

அதிர்ச்சியில் என்ன பேசுவது என்று தெரியாமல் தயங்குகிறான் ரங்கன். பிறகு சற்று நிதானித்துக் கேட்கிறான்.

"ஏம்மாமா... நான் வெளிய போறது அத்தைக்கும் இஷ்டந்தானா?"

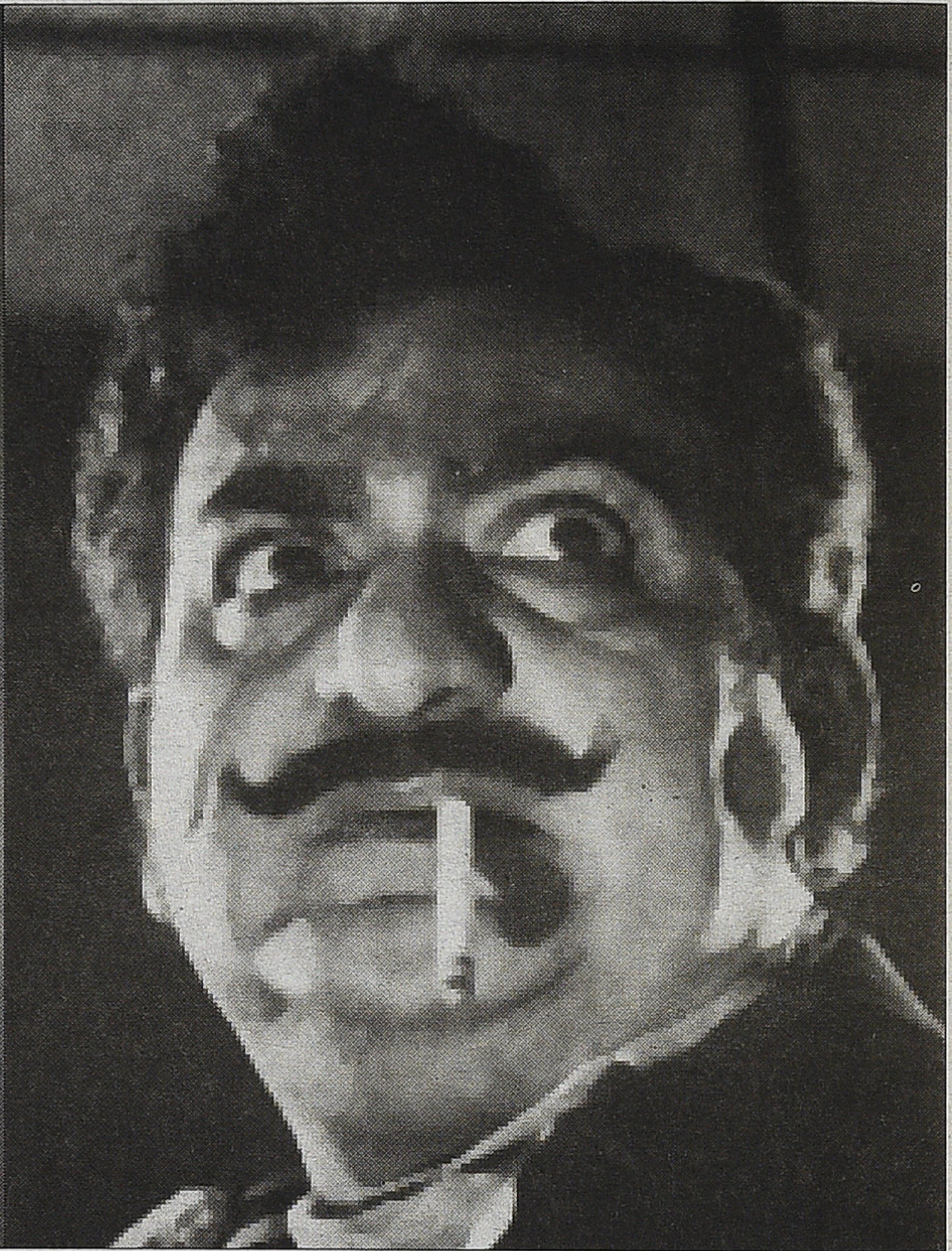
"டேய்... நீ இங்க இருக்கிறது யாருக்குமே இஷ்டமில்லடா... என் முகத்துல விழிக்காத... போடா..."

"மொகத்துலயே முழிக்கக் கூடாதா... அத்தைக்கும் இஷ்ட மில்லையா... அப்ப நான் போயிட வேண்டிதான் மாமா... மாமா... போயிட்டு வர்றே...'' அழுது கொண்டே புறப்படுகிறான் ரங்கன்.

இந்தக் காட்சியில் நெஞ்சைப் பிடித்துக்கொண்டு கண்ணீர் சிந்தாதவர்கள் உண்டா? இன்று ஐம்பதைத் தாண்டிய பெரியவர்கள் அனைவரையும் நீங்கள் கேட்டுப் பாருங்கள், எவராவது இல்லை என்று சொல்லட்டும்... நான் அவரிடம் தனியாகப் பேசிக்கொள்கிறேன்...!!! அவரென்ன மனுஷனா அல்லது ஜடமா என்று...!!!

படிக்காத மேதை படத்தில் நடிகர் திலகத்தின் நடிப்பா, கண்ணாம் பாவின் நடிப்பா, ரங்காராவின் நடிப்பா...? எது பெரிது என்று கேட் டால் நெல்லை கண்ணன் அவர்கள் சொன்னதுபோல நடிக்க வரும் போதே பல்கலைக்கழகமாக வந்த நடிகர்திலகத்தை விடுங்கள்... எஸ்.வி. ரங்காராவின் நடிப்பைத்தான் இப் படத்தின் முதல் என்று சொல்வேன் நான்.

வீட்டை விட்டுப் பிரிந்து போன, ரங்கனை நினைத்து நினைத்து உருகி, அவனது தன்னலமற்ற சேவையையும் அன்பையும் ஆதரவையும் நினைந்து நினைந்து தான் பெறாமல் பெற்ற பிள்ளை அவன், அவனை இழந்து



நிற்கிறோமே என்று தவித்து,

எங்கிருந்தோ வந்தான்...

இடைச்சாதி நான் என்றான்...

ஈங்கிவனை யான் பெறவே

என்ன தவம் செய்துவிட்டேன்... ரங்கன்...

என்ற பாடல் காட்சியோடு, மன அவஸ்தையும் உடல் அவஸ்தையும் விஞ்சிப் போய் அவனை நினைத்தே அவர் தன் மரணத்தை எய்தும் காட்சி கால காலத்துக்கும் மாற்ற முடியாத ஒன்று.

இந்த ஒரு காட்சி மட்டுமல்ல, அத் திரைப்படத்தில் பின்னர், தான் அவனை வீட்டைவிட்டு வெளியே அனுப்ப நேர்ந்த காரணத்தை தன் மனைவி கண்ணாம்பாவிடம் சொல்லி வருந்துவதும்; சிக்கனம் சிக்கனம்னு சொல்றவங்க முதல்ல அவங்கல்ல அதைக் கடைப்பிடிச்சுக் காண்பிக்கணும் என்ற மருமகளின் குதர்க்கமான பேச்சைக் கேட்டு, தனது புகைப் பிடிக்கும் பழக்கத்தை அந்தக் கணமே விட்டுவிடுதலும்; டப்பாவோடு இருந்த சிகரெட்டுகளை அப்படியே வெளியே கொட்டிவிட்டு டப்பாவைத் தூக்கி எறிவதும்; கடைசி கடைசியாக கையில் புகையும் சிகரெட்டை ஆசை தீர வேதனை யோடு ஒரு இழுப்பு இழுத்து வெளியே வீசி எறிவதும்; முகம் முழுக்க சோகத்தையும் வேதனையையும் அவர் காண்பிக்கும் காட்சியும் நம்மையெல்லாம் கட்டிப் போட்டு அவர் காலடியில் விழ வைக்கும். அது என்ன நடிப்பா அல்லது உண்மையான வாழ்க்கையா? ஒரு கலைஞன் இந்த அளவுக்கா தன்னை அர்ப்பணிக்க முடியும்? சொந்த வாழ்க்கையில் நல்ல வசதி வாய்ப்பான ஒரு மனிதன், தான் மேற்கொண்ட நடிப்புத் தொழிலில் ஒரு கதாபாத்திரத்தின் சாராம்சத்தை இந்த அளவுக்கா உள்வாங்கி தத்ரூப மாக வெளிப்படுத்த முடியும்? இந்த நடிப்புத் தொழிலின் மீதும், ஏற்றுக் கொண்ட பாத்திரத்தின் மீதும் அவர்களுக்குத்தான் எந்த அளவுக்கு ஒரு பக்தி இருந்திருக்கிறது? எந்த அளவுக்கு ஒரு அர்ப்பணிப்பு உணர்வு...!!!

படிக்காத மேதை திரைப்படம் வெறும் படமல்ல... பாடம்... இன்னும் நூறு ஆண்டுகள் போனா லும் நிற்கும் என்பதான அப்பழுக் கற்ற திரைப்படங்கள்தான் ஐம்பது, அறுபதுகளில் எத்தனை வந்திருக் கின்றன? காலத்தாலும் அழியாத காவியங்கள் அவை. இன்னும் எத்தனையோ திரைப்படங்களை அடுக்கிக் கொண்டே போகலாம், எஸ்.வி. ரங்காராவின் நடிப்புக்கு. ஒரு பானைச் சோற்றுக்கு ஒரு சோறு பதம். இவரைப் போன்ற நடிகர் களைப் பெற்றது தமிழ்த் திரையுலகின் பெறும் பேறு. ரசிகர்களாகிய நம்மின் பேரதிருஷ்டம் என்பதைத்தவிர வேறென்ன சொல்வது?

Owned & Published by: V.M.S. Subagunarajan, Published from 16/25, Ramaniyam Anantha Kuteer, IInd Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041.
Ph: 044 4202 0386, Printed by S. Rajan at Barani Offset Printers, 77, Venkatathiri Street, Kosapet, Chennai 600 012.
Editor: V.M.S. Subagunarajan

ARUNAI ENGINEERING COLLEGE

COURSES OFFERED

BACHELOR OF ENGINEERING

- Mechanical Engineering
- Computer Science and Engineering
- Electrical and Electronics Engineering
- Electronics and Communication Engineering
- Electronics and Instrumentation Engineering
- Civil Engineering

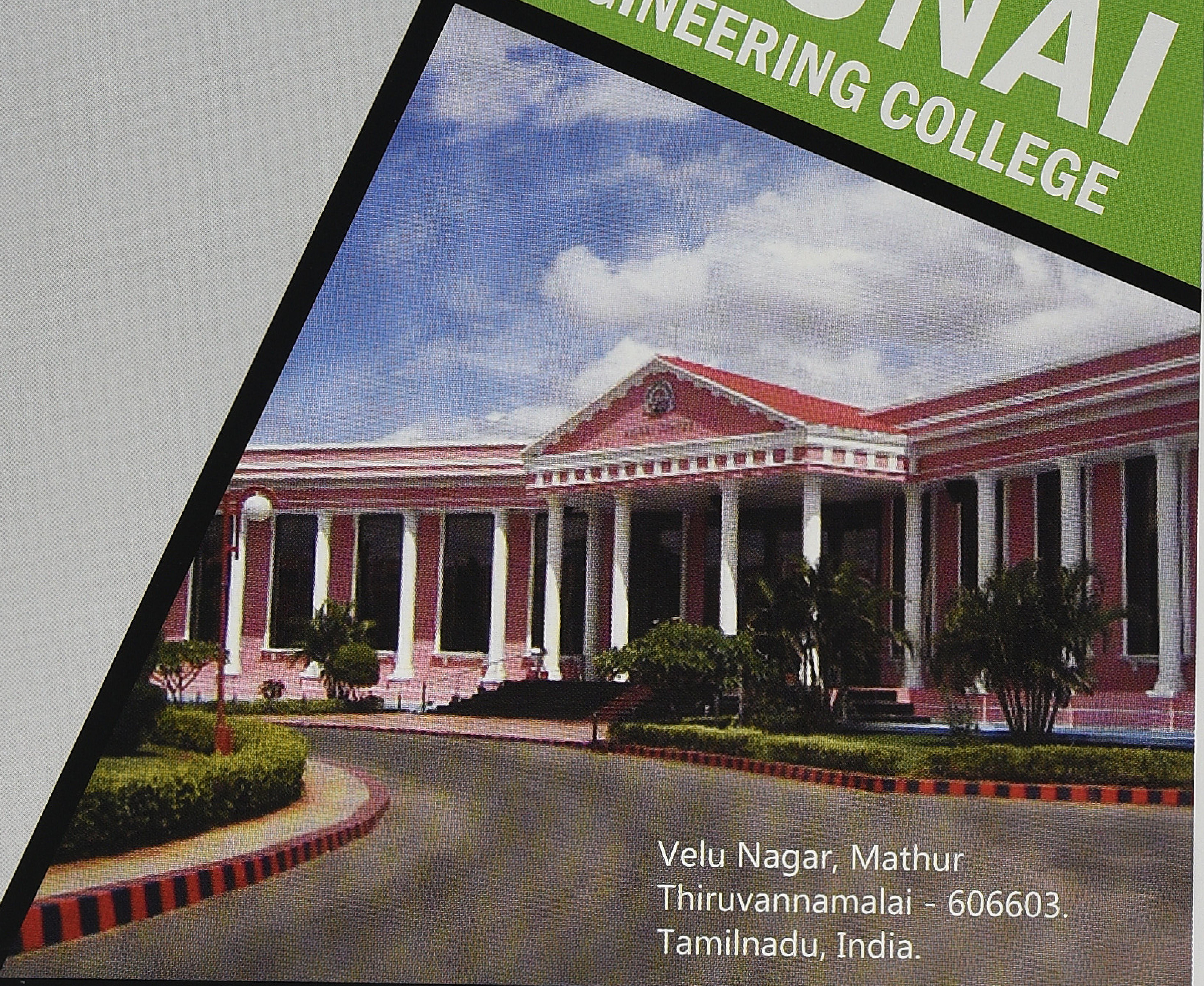
BACHELOR OF TECHNOLOGY

- Information Technology
- Chemical Engineering
- Industrial Bio Technology

MASTER OF ENGINEERING

- CAD / CAM
- Computer Science
- Applied Electronics
- Power Electronics & Drives
- Master of Computer Applications

- MCA



Velu Nagar, Mathur
Thiruvannamalai - 606603.
Tamilnadu, India.

Phone No. +91 4175 255101 | 255102 | 255103

Email: arunai@md2.vsnl.in

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly March 2014 | RNI No.TNTAM/2013/48864 | TNTAM 20847-23.10.2012
Postal Registration No.TN/CC(S)DN/464/13-15 | Date of Published 28.01.2014